

الذاكرة والتراث الثقافي اللامادّي[1]

أ. عبد الرحمن أيّـوب – كاتب من تونس

إنّ ما سـنتحاور حولـه معا، انطلاقا مـن هذه الورقة، سيشـمل، كما هـو مذكور في عنوانهـا، من جهة، آليـة (ميكانزمـا، أو Process) من أهـمّ ما يميّز الحيـوان، مطلقا، والإنسـان، بصفة خاصّة. هـذه الآلية هي الذاكرة. وما سـنتحاور حولـه معا أيضا، من جهـة ثانية، هو الـتراث، وليس أيّ تـراث، بل التراث الثقـافي اللامـادّي (Intangible Cultural Heritage) أي ذلـك الـزاد المعـرفي الشاسـع، الـذي لا حـدّ لـه، القديـم الحديـث، والـذي بدونه لا يمكن للوجـود المادّي أن يحـدث، أن يوجد وأن يسـتمرّ.

وعلى قدر ما قد تبدو هذه المسألة يسيرة الاستقراء، ألاّ أنّها في حقيقة الأمر جدّ معقدة ومتشعّبة. ولعلّ أوّل سمة من سمات التعقيد هذا أنّ التراث الثقافي اللامادي، من حيث أنّ طبيعته الأساسية هي طبيعية معرفية من شأنها أن تتشكّل في المادّة أو في الأفكار والوجدان (Subjectivité) فحسب، لا يمكن له أن يوجد إلاّ في الذاكرة، فتكون نتيجة المعادلة الأولي (Equation) هي: الذاكرة = التراث، والعكس صحيح، بمعنى أنّ التراث هو مكوّن أساسي للذاكرة، ولعله أشملَ مكوّنٍ لها. وهذا ما جعلنا نصطلح على التراث، في بعض دراساتنا حول التراث الثقافي اللامادّي، بأنّه «الذاكرة الجماعية المعرفيّة والعمليّة الحاضرة القديمة». من ثمّة فهو المكوّن الأساسي الثاني، إضافة للمكوّن البيولوجي والعصبي، لذات الإنسان. ولمزيد من الدقّة، لا بدّ من التأكيد على أنّه يوجد مكوّن ثالث، مرتبط ارتباطا عضويا بالسابقين، وهو ما يسمّى «العادة»[2]. وللحقيقة العلميّة نعترف أنّنا لم ننتبه له من قبل، وأغلب الظنّ أنّ الدراسات العربيّة وأغلب الدراسات الغربيّة، التي اهتمّت بالتراث - وأستثني الدراسات الفلسفيّة والسيكولوجية[3] - لم تنتبه هي الأخرى، لهذا «الوسيط» الضروري (nécessaire) الذي أرى أنّه من الصّواب اعتباره، كما قلت، مكوّنا أساسيّا ثالثا للذات الحيوانيّة، بصفة مطلقة، والذات الإنسانيّة، بصفة خاصّة.

إنّ تعرّفنا على هذا المعطى، أوجب علينا إعادة النظر في قراءاتنا للتراث الثقافي اللامادي، كما حثّنا على النظر في طَرْق منهجيّ معدّل لمزيد بلوغ الصواب في فهم التراث وكيفية تناولها وجعله مكنزا من مكانز الذات الثقافيّة الجماعيّة. فهذه الورقة قد تكون لها إضافة منهجيّة، وخاصة في حقل الدراسات العربية للتراث، لو اتّسعت لدراسة علاقة الذاكرة الجماعيّة والعادة بالتراث الثقافي اللامادي.

وبتعبير أخر، إنّ ما نرومه في هذه الورقة هو أن نطرح السؤال حول ماهية الدراسات العربيّة التي تعنى بالتراث الثقافي اللامادّي، ومدى اعتمادها المنهجي على أدوات استقرائه التي ما انفكّ الباحثون، وخاصّة منهم الانثربولوجيون، والفلاسفة، والألسنيون ما بعد-الشمسكيّة (Post-Chomsky's) وكذلك الـ(Neuro-biologists) يعيدون النظر فيها. ما هي هذه الأدوات المنهجية ؟ ما هي الإضافات الفعليّة والأخرى المحتملة، وماذا ينتج عن استعمالها في حقول التراث الثقافي اللامادي ؟ ما مقدار دورها في عودة «توافق الإنسان العربي» مع تراثه وفي تضييق بل إزالة شرخ القطيعة مع الذات الثقافية التراثية التي أخذت تنخُرها عواملُ داخليّة وخارجيّة (endogène et exogène) في ذات الوقت ؟

الذاكرة

يقول آلان، في كتابه حول الذاكرة :

«أن تتعرّف على شيء لا يعني الحكم على وجوده مرّة ثانية، بل يعني أنّك تدرك أنّه لم ينقطع عن الوجود. فالمحافظة على الأشياء لا تعدو الرابط الضروري (اللازم) بين الحاضر والماضي. بيد أنّ دراسة آلية حفظ الذكريات [ما قد نصطلح عليها بالمتذكَّر] (Conservation) وهو ما نعبّر عنه في حقل التراث الثقافي اللامادي بعبارة الصون) قد مكنتنا من التثبّت من أنّه لا شيء فينا، في ذواتنا، يتغيّر؛ إنّما ما يحصل هو تراكم الطباع، ومن ثمّة فإنّها لا تضبع تلك الطباع، أو قل تلك العادات، أي ما اعتدنا عليه من تصرفات ذهنيّة وعمليّة. ومفاد القول إنّ حصيلة هذه العمليّة أنّ ذاتنا تتغيّر، وفي الآن نفسه، لا تتغيّر بشكل مّا. فهي تتغيّر من حيث أنّها تثرى بالمتذكَّر الجديد الذي يضاف للقديم، وهي لا تتغيّر من حيث أنّ أفكارَنا وأعمالَنا، جميعَها، تترك فينا أثرا لن يمّحي»[4].

ليس من اليسير أن نصوغ تعريفا كافيا شافيا لهذه الظاهرة التي يتمتّع بها، على ما يبدو، جميعُ الكائنات. ورغم عدم وجود منْ مِنَ المفكرين والباحثين والأطباء من ينفيها عن الكائنات، وعن الإنسان بصفة خاصة، ويذهب بعضهم إلى اعتبار الإنسانَ فاقدَ الذاكرة هو كائن فاقد أهمّ مكونات الوجود (The Being) - فإن تحديد هيئتها وموضعها، وإلى حدّ ما كيفية اشتغالها، إن

صحّ التعبير، لا ينفكّ يؤرّق من ارتمى في خضمّ البحث فيها. يرى أفلاطون، وقولته لا تُزيل تعقيد تحديد الذاكرة، بأنّ «الأفكار لا تولد ولا تموت، ولكنّها توجد فحسب»[5]. وأغلب الظنّ أنّه يعني أنّ الأفكار كامنة في موطن (أو مواطن) من كيان الإنسان الجسدي (والروحي). وهذا الموطن غير المحدّد والمختص باحتضان الأفكار، أي الرؤى المجرّدة (Perceptions)، هو الذاكرة. وقولة أفلاطون اعتمدت، بشكل أو بآخر في ما تلاه من البحوث. من جهة، لأنّ كلّ تحديد لمكان هذه الآلية الضرورية في جسم الإنسان سيكون من باب التعسف غير الموضوعي، ومن جهة ثانية لأنّ مواد الذاكرة (Matériaux) ليست ماديّة، فهي من طبيعة الأفكار والرؤى، أو كما يقول بعضهم، وهم على حق، إنّها من طبيعة التصوّرات (Images/Imagination): فأيّ حيّز يمكنه احتضان مثل هذه المواد إن لم يكن من طبيعتها وطبعها ؟ قال بعضهم: إنّها الروح - وإن سألوك عن الروح قل إنّ الروحَ من أمر ربّي !، أي إنّها في اللامكان، أو بتعبير آخر، توجد الذاكرة في كلّ مكان، كبير أم صغير، مرئي أو غير مرئي، وحتى في مختلف الجينات، ناهيك عن خلايا الجهاز العصبي، لدى الإنسان. جميع هذه مواضعُ للذاكرة، ولفعل التذكّر: «فالجسد، حسب آلان، هو الذي يحتفظ بالذكريات (المتذكَّر)، وهناك حيث تجدها الروح (spirit/ âme)... ومن ثمّة قد يكون الجسد هو المسبّب في النسيان إذا تعرّض للهلاك والتلاشي، ولكنّه هو الذي يحفظ ويحافظ على كلّ مكونات المتذكَّر طالما استمرّ حيّا»[6].

وسأتعرض لاحقا لاستمرارية «الجسد غير المادي ومحمل الروح»، إن صحّ التعبير. فالأجساد تتناسل، فيحمل الجديد في ذاته الكثير ممّا حُمِّل من زاد بالوراثة.

ومع أنّ معظم الدراسات والنظريات التي أتيح لنا الاطلاع عليها تتّفق حول فكرة أنّ الذاكرة في «اللامكان» من الجسد، أي أنّها في كلّ مكان منه، إلاّ أنّه من الواضح أنّ هذه الدراسات لم تتمكّن من تحديد موضعها، رغم تمكّنها من الإحاطة تقريبا بمجال بل بمجالات تصرّفها. فلم يعد الموضع مسألة تستحقّ البحث بقدر ما أصبح تصرّف الذاكرة المحور الأساسي للبحوث السيكولوجية والعصبيّة-الحيويّة، وبعض البحوث الفلسفيّة، وفيما يعنينا أصبح تصرّف الذاكرة الجماعية (والفرديّة على حدّ السواء)، الآلية التي ينبغي فهم عملها حتى يستقيم فهم تصرّف الإنسان ومدركاته والوسائط المساعدة على تحقيق استمراريته.

وفي هذا الصدد، لا يغيب عن ذهني أن أشير إلى أنّ بحثي عن مفهوم الذاكرة في المصادر العربية، في الفلسفة والعلوم الطبيّة، لم تكن مسعفةً. فمن بين تعريفات الذاكرة القليلة التي صادفتنا، تعريف ابن سينا الذي يقول ما مفاده إنّها ملكة (فطريّة) للحفظ[7]. ويبقى السؤال قائما حول المجال المعرفي الذي قد يكون عالج هذه الآلية الأساسية لدى الإنسان. وغياب التعرض لها يحثّ على البحث عن أسباب عدم اكتراث الباحثين والعلماء العرب بسبر أسرار الذاكرة وآليات تصرّفها. ورُغم أنّ النقل والتواتر للحديث الشريف وللشعر وغيرهما قد أُفرد لهما علمٌ مكتملٌ، إن صحّ التعبير، قام على ما أسميه بفنّ «حذق التذكّر» (The memorization)، نرى أنّ عدم الاهتمام بالذاكرة خاصّة من حيث طرقُ عملها من تخزين المعارف والتصرّفات (comportement) ثمّ استحضارها بفعل دافع مّا (Déclencheur)، كان من بين الأسباب الرئيسيّة التي حالت دون تطوّر دراسات التراث الثقافي اللامادي، بالمعنى الواسع للكلمة، بل ولم يحدث الاعتناء بها علميا، إلاّ في ما ندر، واقتفاءً بالدراسات الغربيّة حيث كان للبحوث الاثنولوجية والانثربولوجية الرائدة الفضل في لفت الانتباه إلى أهميّة «المتذكَّر»، على مستويي ثرائه المعرفي والفني وغيرهما، ودوره في استقراء الذهنيات.

الذاكرة واللسان

وحتّى لا أطيل في هذا الباب، فما ذكرتُه ليس أكثر من قطرة من بحر، أسعى لإبراز مجال يمثّل مكوّنا بنيويا للذاكرة، وفي الآن ذاته، للتراث الثقافي اللامادي، ويربط بينهما بل يكوّن رابطا وثيقا بينهما، بمعنى أنّ استعمال أحدهما يستدعي مباشرة الآخر، من

جهـة، وقـد يـؤدي اضمحـلال أحدهمـا تـلاشي الثاني. هذا المجـال هو اللسـان (Langage)[8]. واللسـان، كما نعلم، هو وسـيلة لتجسـيد الأفـكار ونقلها، وهـو المولّد (generate) للأفـكار انطلاقـا مـن الذاكـرة الحافظة. واللسـانَ عنـد الإنسـان، مثـل التذكّـر، نشـاطٌ عقلي عصبيّ، ودوره الأوّل أنّـه «يفصـح» عـن المتذكّر، وهو بالتالي محمـل للذاكرة. ومن حيث أنّه كذلـك فله ذاكرة، مثلـه مثل مختلف الحـواس ذات التصـرّف «الفطري» (Intuitive)، ومنـه يمكـن الحديـث عـن «ذاكـرة اللسـان». ولعلّـه ليـس أفضل دليـل على ذلـك العلم المتميّز الذي طـوّره المعجميّون العرب علـى مدى القرون، أي علم المعجميّة، والمعجم ذاكرة لسـان فـإن لا تفتحه لا يسـتدعي لك مكنون ذاكرة اللسـان. وكما يعلم جميعنا فـإنّ المحمل الأسـاسي للتراث الثقـافي اللامـادي وناقله الأوّل، مبدئيّـا، هـو اللسـان، وبصفة أدقّ الألسـن. وفي غـير المعجم، أيـن تقيم ذاكرة اللسـان؟ يـرى بعضهم أنّ موطنهـا هو العقـل. ويرى بعضهـم أنّه يقيـم في القلب (عـن الفرّاء: الذِّكر ما ذكرته بلسـانك وأظهرتـه. والذُّكر بالقلـب. يقـال: ما زال مـنّي على ذُكـر، أي لم أَنسَـه). ويرى أغلـب المختصّين أنـه يقيم في الدّمـاغ، أي في كامل الجهـاز العصبي المنتشـر في الجسـم. وقـد توصّلـت الدراسـات المختصّـة إلى إثبـات هـذه الفرضيـة بصفة نسـبيّة عاليـة، رغم أنّهـا لا تزعـم أنّ مكوّنـات المُتذكّر المحمـول عـبر (أو في) شـبكة الجهـاز العصـبي، هـي مكوّنـات من طبيعة ماديّـة. إنّها على حدّ قول مؤسـس اللسـانيات الحديثة، العالم السويسـري، فرديناند دي سوسـير (F. de Saussure)، صـور (Images) – ولو اعتمدنـا الاصطـلاح القديم لقلنـا إنّها خيـال الشيء أو خيال المسـمّى، فاللفـظ يكون كلمـة، لاماديّـة وماديّة، مـن اجتمـاع مـا يسـمع، وهـو الصـور الصوتيّـة، وما يـدرك، وهو الصور الدلاليـة، وتقرن بينهمـا آلية الدماغ اللسـانية لتجعل منهما لسـانا مدركا، لكنّـه لا يدرك إلا بمقتـضى وجود قائـل ومتقبّل يشـتركان، على مسـتوى متذكّرهمـا في إيوائهما لذلك اللسـان. ومفـاد القول، إنّ مـواد الذاكـرة (materials)، هي الأخـرى، من طبيعة صوريّـة، من أخيلـة الأشـياء لا مـادة ولا حجم لها.

آليات تصرّف الذاكرة التراثيّة:

لمكتسب، التراكم، والانتخاب

ومهما كان الأمر، فمن الصّواب التسـاؤل حول سـعة الذاكرة، هذه الطبيعة (Nature) الإنسـانية، هذه المَلكة – المُعجـزة بحـقّ. للإجابـة، لابدّ مـن التذكير بأنّـه عِلاوةً على أنّ هـذه المَلكـة طبيعةٌ إنسـانيّة، أي أنّهـا من ذات بناء الإنسـان، فهي موروثـةٌ (جينيّا): يـرث المولود ذاكرة منجبيـه، يـرثّ الطبائـع ذات العلاقة بمختلـف أعضاء الجسـد ومـا جُبلـت عليه، كمـا يـرث آليةً مـن الآليات الضروريّة للذاكـرة، ألا وهي «قابلية الاكتسـاب». وهذه الآليّـة والصفة في الآن نفسـه، هـي التي تخوّل لنـا القول بـأنّ الذاكـرة هـي الثقافـة (Memory is Culture)، حيـث يكـون المـوروث عـن السـلف جـزءً مـن الثقافة الإنسـانية، وفي نفـس الوقت، جـزءً من ثقافـة مجموعة الانتمـاء. وكمـا تسـاعد «قابليـةُ الاكتسـاب» الرضيع علـى أن يتقبّـل نتفـا من لسـان ذويـه، تسـاعده أيضا على أن يكتسـب نصيبا من الأحاسـيس (Emotions) الـتي يحاط بهـا. ويغلب الظنّ عنـدي أنّ نصيبـا هاما من الثقافة يُورَث بشـكل مُتَضَمَّن، والعلـوم النوروبيولوجية لا تنفك تفاجئنا باكتشـافاتها في هذا المجـال، خاصّة وأنّ بعـض التصرّفـات لدى الإنسـان تبـدو وكأنّها رواسـب نـادرة من ذاكـرة قديمـة، أي أنّها ليسـت مكتسـبة من بيئتهـا ومجالهـا المباشَـرين والمباشِـرين. فهنـاك ذاكرة جينيّة تحافظ علـى «المُكَوَّنات المطلقة والمُشـتَرَكة بين جميع أفراد البشـر» (Universals)، وهي تحمل، في ذات الوقت، زادا ثقافيا مطبوعـا[9]، إن صحّ التعبير، بمواصفات البيئة والمجال المناسـبين. وهذا يعني أنّ ذلـك الزّاد الثقافي المطبوع يصبح مـن ضرب العـادة، لا العـادة البيولوجيّة فحسـب، وإنّما من ضرب العـادة الثقافيّـة – والصواب هنـا اسـتعمال الجمـع فنقـول مـن ضـرب العـادات الثقافيّـة. إنّ قولنـا هذا، الذي نصوغـه كفرضية بحث، في انتظار مزيد البحـث والاطّلاع على ما سـيفيدنا به العلم مسـتقبلا، إنّ قولنـا هـذا لا يفيد بـأنّ الذاكـرة الثقافيّة تتصـرّف بمثابـة الآليةُ السـاكنة. فلو كانت تلـك حالتها لاسـتحال تفسـير ما تتمتّع به مـن «قدرة اسـتيعابيّة» عجيبة وشاسـعة. فمن حيث إنّها آليةٌ حيّـة، ديناميكية،

فهـي تتمتّع مثـل أغلب أعضاء الجسـم بصفـات الحياة مـن نمـوّ وتتطـوّر، أي من اكتسـاب مـا ينتجـه المحيط والمجـال، وخاصّة الاحتكاك والتواصل البشـري، وبصفة أخـصّ المُحـدَث. ونتيجـة لذلـك، وهـو ما تقيـم عليه الدراسـات الميدانيـة الدليـل القاطع، فإنّ مكـنز العادات - بما فيهـا الطقوس، ومـا يطلق عليـه بالتقاليد وكذلك حذق المعارف والحرف التقليدية، والممارسـات الاحتفالية المدنيّـة والدينيـة، وكذلك بعض المعتقـدات غير القائمة على الكتاب المقـدّس، الخ - هو نفسـه تلحقُه التحوّلات (Mutations) الـتي يوجبهـا راهـن الممارسـة وبالتـالي التطـوّر. وباختصـار شـديد لا شيء في وجود الإنسـان، في ماضيه، في حاضره ومسـتقبله، بإمكانـه ألاّ يخضع لقانون التحوّلات والتطـوّر، الذي هو قانون طبيعـي دائم الفعل، وبفضله وبفضـل قوانين الذاكرة التي سـنأتي على بعضها في ما يلـي، تتحقّـق الاسـتمراريّة الثقافيّة/التراثيّة أو ما أسـميه بالـذات الثقافيّة أو الـذات التراثيـة، تلك الذات الـتي تحـرص الشـعوب، بمختلـف ثقافاتهـا، وبدوافـع موضوعيّـة وأخـرى وجدانيّـة (Subjective)، علـى تجنيبها القطيعة، ذلك الشـرخ في منظومة ثنائية ماضيها - مسـتقبلها الثقافيـين، والذي يعسـر مداواته وعلاجه.

ولكـن كيف يُحفـظ هـذا الكـمّ الهائل ممّا يكتسـب بمختلـف الحـواس الظاهـرة والخفيّـة؟ نحـن نذهب، في هـذا الصـدد، مذهب المدرسـة مـا بعـد - الشمسـكيّة (postchomskism)، في مجال الـ(neurolinguistics)، والتي اعتمـدت أساسـا على اسـتقراء اللسـان، من جهة، وعلاقتـه الضروريّة بالذاكرة، من جهة أخري. وقد لا يتّسـع المجال في هذا المقام للإسـهاب في الحديـث عمّا أثبتته هذه المدرسـة التي، على عكس السـائد بين الباحثين الغربيين، لا يبـدو أنّهـا وجـدت الـرواج اللائـق بهـا بـين الباحثين العـرب المختصين في مجال الـتراث الثقافي اللامـادي. فقد اسـتنبطت مجموعة مـن المبـادئ، أي القوانـين العمليّة الملزمة لتصـرف الذاكرة، بصفة عامـة، والذاكـرة التراثيّة، بصفة خاصة، وهـو موضوع مقالنـا. وأهمّها ما يعـرف بـ:

1 - الصيغ المجرّدة:

هنـاك، أوّلا، صفةٌ، طبيعـةٌ، تتّصف بهـا آليّة التذكّر لحفـظ (لصـون) المُكتسَـب، مهمـا كان مأتـاه ونوعه، ومهمـا كانت صفاتـه. وتتمثّل هذه الصفـة في أنّ الذاكرة التي تتّسـم أشـكال المتذكَّر من «منطوقها» و«أفعالها» بالماديّـة، هي في حقيقتهـا لاماديّة أو خياليّـة، كما يقول البعـض. ومن حيث هـي لاماديّـة، ولكونها كمـا ذكرت منـذ حين لا حجم لهـا وأنّها تقطن في اللاّمكان من جسـد الإنسـان، فإنّهـا رصيـد هائـل مـن «الصيغ المجـرّدة» (scheme)، كمـا هو حـال الشـفرات الألكترونيّة اليوم التي قد تشـتمل علـى البليارات مـن المعلومـات بالرغم مـن صغـر حجمها. وتحتضـن الصيـغ المجـرّدة صـورَ الأفكار والأفعـال وتجعلها، بموجـب إيعـازات عصبيّة تتناسـل (génère) من جهة، لاحتـواء المُحدث بفضل التحـوّل أو المُكتسـب الجديد، ومن جهـة أخرى لحفظ مـا احتوته. ومـا تحتويه سـيكون بصيغة مجـردة أيضا، وهكـذا دواليك، بحيـث تتكوّن مسـاحة الذاكـرة وتكون محـدودة الحجم متّسـعة المدار.

2 - «التّكرار» (Repetition):

وإنشـاء «الصيـغ المجـرّدة» وظائـف عـدّة. وقـد نفـترض منهـا أنّهـا تتجـدّد حـتى لا يلحقهـا الهـوان (الضعـف) فـلا تقـدر علـى مقاومـة التـلاشي، ولعلّ الأهـمّ أنّها تُصاغ مـن جديد بمفعـول «التّكـرار» الذي يمثـل آليـة تذكريّـة (Remembering Tool) نافذة المفعـول، على مسـتويين علـى الأقـل. الأول، أنّها تركز صـون الأفكار والتصرفـات وتثبّتها وتقيها من النسـيان. ويكفـي كمثال على ذلك أنّ تكرار بيت شـعر مـرارا يثبته البيت في الذاكرة وتحدث اسـتعادته ذهنيّـا بتذكّر ميزانه، وقـس على ذلـك في مجال الحـرف أنّ تكرار صنع شـكل من الأشـكال يجعـل إعـادة إنتاجـه آليـا (أوتوماتيكيّا). وماذا يفعل راوي القصص الشـعبي والسـير والملاحم. ألا يكرّر نفسـه، حـتّى يصحّ عليـه القول بأنّه يعـرف الشيء عـن «ظهر قلـب»؟ غـير أنّ للتكـرار وظيفة أساسـيّة ثانية، نوجزهـا في ما أصطلح عليه بـ«التجديد النسـبي» (Renewal). ونعنـي التجديـد بالنسـبي، لأمريـن. أوّلهمـا أنّ التجديـد لا يلحـق الصيغـة المجـرّدة إلاّ في ما قـلّ وندر، ولكنّـه يلحق مضمـون المتذكَّر؛ وهـو في ذلك لا يشـمل سـوى بعض العناصر المكوّنة للمضمون لأنّها لم تعـد متطابقة مع سـياق إنتاجها، أي مع زمن اسـتعمالها

ومجاله. فتعوّض بالعنصر أو العناصر المناسبة. لا ينبغي أن نرى في هذه العملية حالةً من حالات الإسقاط، لأنّها في واقع الأمر عمليةُ تعويض (Substitution). ومما لا شكّ فيه أنّ مثل هذه العملية تمهّد الطريق للنسيان. وممّا لا شكّ فيه أيضا أنّ الذاكرة التي لا تنسي قد يصيبها التلف. فحتّى تتوازن هذه العمليّة التي لا مفرّ منها، تلجأ ملكة -التذكّر- المعجزة لآليتين يجعلان «التجديد النسبي» إحدى الوظائف التي تساهم في تحقيق استمرارية الذاكرة (Memory Continuum). ويقوم «التجديد النسبي» على الآليات التالية : التراكم المنتخب (Selective accumulation)، النقل أو المواترة (Transmission)، التحوّلات (Mutations) والانتخاب (Natural Selection)

3 - التراكم المنتخب :

لقد أشرنا أعلاه إلى أنّ الذاكرة، علاوة على رصيدها الجيني، تقوم بعملية التراكم المنتخب بغية تأثيث ذاتها بالأفكار والعادات والأفعال المحيّنة (Updating). وهي تتمثّل في تخزين المكتسب في المواضع المناسبة من الجهاز العصبي ومن جسم الإنسان. ولقد تساءلنا هل تتمتّع الذاكرة بالطاقة والمساحة القادرتين على حفظ جميع المكتسب بواسطة مختلف حواس الإنسان الظاهرة والخفيّة. يجيب العلم الحديث بأنّ للذاكرة مقدرة استيعاب هائلة، ونصيب هام من ذلك المستوعب مخفيّ في غياهب مواطنها، من الشعور واللاشعور وما بعدهما عمقا. ونشير عرضا أنّ المستتر منها قد يطفو، وأنّه قد لا يطفو مطلقا. وقد نكشف مقابل المستتر الذي يطفو في تحليل اللسان عن «غير المقول / المسكوت عنه» (Le non dit) - وهذا باب هام في دراسة السرديّة الشعبيّة. لكن مهما كانت مقدرة استيعاب الذاكرة شاسعةً، ومهما كانت موادها ضاربةً في القدم، كما نري ذلك في بعض العادات والتقاليد التي تعود إلى آلاف السنين، إلاّ أنّ الذاكرة، كما يبدو، منهمكة في «غربلة» محتوياتها، فالنسيان رفيق التذكّر، ولو أنّ اصطلاح النسيان يعسر تفسيره بشأن الذاكرة. فكما نعاينه في التراث الثقافي اللامادي يبدو وكأنّ ذاكرة حملته وناقليه، أفرادا وجماعات، عبر الأجيال المتعاقبة، ذاكرة لا تنسى لا الشاردة ولا الواردة. بيد أنّ الذاكرة في الحقيقة تتصرّف بشكل مغاير إلى حدّ مّا لما قلناه. ويكون أقرب إلى الصواب أن ننعتُها بأنّها تراكميّة انتخابيّة (Cumulative and selective). فهي تُبعِد عن مدار التواصل كلّ ما لم يعد ذا جدوى (Utility, of no need)، أي لا يتماهى والسياق والبيئة والمجال، وتُقيم محلّه البدائل المناسبة باعتماد آليّة التعويض (Substitution). والتراث الثقافي العربي يزخر بالشواهد على هذا الأمر، فيكفي الباحث أن يقارن بين ظواهره المسجّلة (المحفوظة) والموثّقة ومثيلاتها، على مختلف المحامل بما فيها المكتوبة وهي كثيرة، أو الظواهر الميدانية فحسب، ليتأكّد من أنّ الذاكرة التراثيّة، وهي لا تنفكّ تتجدّد، تخدع الباحث في التراث، بمفعول «الوهم» (Illusion)، بأنّ ما يعاينه من موروث ثقافي هو ما تركه السلفُ للخلف، بينما ما وُرث قد يكون في بعض الحالات مغايرا للأصل، إن سُمح لنا بهذا التعبير. والسّبب الرئيس في ذلك الاختلاف بين قديم التراث وحاضره (أي زمن المعاينة) أنّه خلال نقل الأجيال له بالتواتر عبر الأزمنة تقوم الذاكرة الفرديّة والجماعيّة بما يصطلح عليه في النظرية التطوّريّة ما بعد الدروينيّة بعمليّة الانتخاب (Process of Natural Selection)، فتكون النتيجة موروثا ثقافيّا قد جُرّد مما أهملته ممارسةُ الإنسان طيلة الأجيال المتعاقبة بموجب قانون «الأولويّة للأصلح».

4 - النقل أو التواتر (Transmission) :

فإذا كان التكرار مساعدا على تثبيت المعطى التراثي، صيغة ومضمونا، في سجل الذاكرة، فإنّ تواتر المعطى التراثي عبر الأجيال المتعاقبة، وضمن الأجيال المتداخلة، يضمن له في شكله «المحيّن»، في أغلب الحالات، الثبات والاستمراريّة ؛ كما يضمن له «التناسب» مع المجال الطبيعي والإنساني في زمن تعاطيه له وآدائه. ولعملية النقل والتواتر أهميتها، لا فقط من حيث إنّها تعوّض عناصر المعطى التراثي غير المناسبة بغيرها الأكثر تناسبا مع الذهنيّة الجماعيّة الحاملة، وبالتالي الناقلة لها، وإنّما لأنّها تحقّق «تعايش» مستويين على الأقل من المعطيات التراثيّة المحمولة من قبل جيلين

معاصريـــن لبعضهمـــا. ولا نبالغ إن قلنـــا إنّ هذا التعايش بـين الأجيـال، الـذي يوازيـه تعايـش بـين مسـتويي المـوروث الثقـافي اللامادي، من شـأنه أن يحِـدّ من تفاقم القطيعـة بـين الأجيال، وكذلـك القطيعة مـع التراث.

5 - التحـوّلات والانتخـاب « Mutations & Natural Selection»:

ولا تتـمّ عمليّة النقـل للمعطيات التراثيـة إلاّ وتكون عدّة عوامل داخلية وخارجيـة ذات صلة بالمجال الطبيعي والإنسـاني، وبالوجـدان الجمعـي، وكذلـك بالتطـوّر الاقتصادي، والاجتماعـي والعلمي والتكنولـوجي...، إذن تكون جميع هـذه العوامل قد لقّحت، بطريقـة تفاعليّة، المعطيـاتِ التراثية، أو بعضَها، بالمُحـدث. فينتج التحوّل في مكوناتهـا، مـن مضامـين، ومعجـم ودلالـة، وأحيانا في الأبنيـة الشـكليّة للمعطيات نفسـها (هكـذا، مثلا، بُعثت موسـيقى الراي، Ray، من تلاقـح الموروث الغنائي الشـعبي الجزائـري، بالموسـيقى الأوروبيّـة، والأمريكية الإفريقيـة، والإفريقيّة جنـوب الصحراء).

الخاتمة

في حقيقة الأمـر، جميع هذه الآليات تحـدث، تتفاعل، في مـا بينهـا في ذات الوقـت, فكّكناهـا لأسـباب منهجية وحتّى تتمكّن من إدراك عمـل الذاكرة الجماعية في علاقتها بالـتراث الثقـافي اللامـادي بصفة تـكاد تكـون حصريّة. أقـول، « حصريّة » لأنّنا تجنبا للإسـهاب في القول، لم نحلّل مظاهر من الاجتمـاع والاقتصاد وخاصّـة الفكر، فللذاكرة المختصّـة في كلّ من هـذه المجلات قراءات مناسـبة.

وتبقى مسـألةٌ، ألمحنا إليهـا من حين إلى آخـر، ونعتقد أنّها تسـتحقّ مزيد الدرس والحـوار، ألا وهي « مصير التراث الثقافي اللامـادي في عصر العولمـة ». وإذا نختم حديثنا بهذا التسـاؤل حولها، فلإدراكنا بأنّ أمواج العولمة قد اكتسـحت شـعوبنا العربيّـة منذ بضعة عقـود، وصنعـت صنيعها، وهـي الآن قد خطت خطوة أخـرى أكثر خطـورة على تراثنا بمكوّنيه المادي واللامادي، وسـطت على الـذات الثقافيّة العربيّة الإسـلاميّة بعنف فتاك. وشـتّان مـا بين حصيلة الدمـار الـذي لحـق بهـا، وحصيلـة المسـاعي الـتي تقوم بهـا المؤسسـات في بلادنا، في غيـاب إسـتراتيجية متكاملة واستشـرافية، لصون هذا التراث صونا لـم يجعل منه إلى حدّ السـاعة سـوى نماذج تراثية يُنظر لها بمثابة المعلّقات على حائـط التظاهر، ومكانـز تحفظ على رفـوف المكتبات.

الهوامش

1 - قـدم نـص هـذ المقـال بمركـز عبـد الرحمـن كانـو الثقـافي بالبحريـن بتاريخ 15 مايـو 2018. يُرجـى الإطـلاع عـلى المنتخبـات البيليوغرافيـة في نهايـة المقـال. اعتمـدت لبلـورة الأفـكار الـواردة في هـذا المقـال، بصفـة أساسـية عـلي دراسـات أنجلوسكســونيّة، بالدرجـة الأولي، وفرنســيّة أغلبهـا مترجـة عـن الانجليزيّـة. وتحاشـيت ذكـر مـا كتبتـه شـخصيا في الموضـوع وقـد نـشر في مجـلات عربيّـة وأجنبيّـة معتمـدة وفي كتـب أرجو ألاّ يجـد القـارئ المهتـمّ عنـاءً في العثور عليهـا، إذا رام البحـث في موضـوع الـتراث والذاكـرة.

2 - Félix Ravisson, De l'Habitude, imp. H. Fournier et C°, Paris, 1838.

3 - منـذ صـدور كتـاب رافيسـون المذكـور أعـلاه، اتسـع مجـال الاهتمـام بموضـوع العـادة (l'habitude) حتـى لـدى فريـد ومدرسـته، وكذلـك بـين الفلاسـفة وبعـض فلاسـفة تاريـخ الأفـكار. راجـع :

4 - ألان، حول الذاكرة، ص 8-7 وص 40

5 - عن آلان، م. س، ص 18 :

❋ «Les idées ne peuvent naître ni mourir, mais seulement être».

6 - م. س، ص 48 بتصرف.

7 - ابـن سـينا، كتـاب الحـدود (Le livre des définitions, Teste établi, annoté et traduit par Anne-Marie Goichon, Vrin, 1963)؛ لسـان العـرب : الذِّكـر = الحفـظ للـشيء تذكّـره. والذِّكر



لوحة تشكيلية للفنان الرائع/ زياد العنسي – من قبيلة الشاعرة غزال – وهي تحمل ملامح تخيلية للشاعرة/ غزال المقدشية وحجم العنفوان والأنفة التي تحملها الشاعرة

غَزَال الـمَقْدَشِيَّة..
شاعرةٌ وحكيمةٌ من اليمن السعيد

أ. محمـد علـي ثامـر - كاتب وباحث مـن اليمـن

قالوا غَزَال وأمها سَـرعَهْ بناتْ الخُمسْ [1]

ما بِهْ خُمسْ يا عبادَ الله ما بِهْ سُدسْ

من قدْ ترفعْ لَوَا رَاسه وعَدّ البُقشْ [2]

وقَالْ لا باشْ كم يعبشْ ؟ وما يحتبشْ

سَوا سَوا يا عِبَادَ الله مِتْساوِيــةْ

ما احَدْ وَلَدْ حُرّ والثَّانِيْ وَلَدْ جارِيهْ

عِيالْ تسعةْ وقالوا بعضَنا بيتْ ناسْ [3]

وبعضنا بيتْ ثَانِيْ عينهْ ثانيه [4]

يُعْرَف اليمنيـون بأنهم أهل الحكمة والفراسـة، وأهل الدِّراية والكياسـة، فمنهـم الحكماء، ومنهـم العظماء في شـتى مناحي الحيـاة؛ ولعلنا نتذكـر أقـوال وحِكم «علي ولـد زايـد»، و«الحُمَيْـد بن منصـور»، و«حزام مرشـد الشـبثي»، و«أبو عامر الحضـرمي».... وغيرهم، فهؤلاء الذين ملأوا الدنيـا أشـعاراً وأحكاماً وأقـوالاً متوارثة...؛ فيتسـاءل سـائلٌ هل الحِكمة في اليمن كانـت حكراً على الرجال فقـط، كأيِّ مجتمعٍ شـرقيٍّ ذُكـوري؟! أم أن للمرأة اليمنيـة دورها ومجدهـا وعطاءهـا؟! فالمـرأة في المنظور العـام هي شـريكة الرجل دائمـاً، بَنَـتْ معـه أول عُشّ، وزَرَعَـتْ معـه أول نبتـة، بـل وكانـت المـرأة أكـثر تحملاً لمغالبة العواصـف، وحـرارة الأرض، واسـتخراج اللؤلؤ؛ فعندما تحركـت خطوات الإنسـان واكبت المـرأة الرجل، بـل وسـبقته؛ فـكان وراء كل بطـلٍ أمٌّ بطلـة، وخلف كل متفـوقٍ أمٌّ أيضاً متفوقـة؛ لأنها نقطة انطـلاق الرجل يأتي منها كمـا تأتي الثمـرة من الشـجرة، ويأتي إليهـا كما يأتي القاطـف إلى عناقيد العنـب، فهي دائماً مصـدر العطاء، حاربـت مـع الرجـل في كل ميـدان، في (طـروادة)، وفي (اليرمـوك)، وفي (لينـنجـراد)، وعلى نهر (السـين)[5].

ولكنها «اليمن» تثبت من الجمال أفضله وأحسـنه؛ ومـن النبـوغ والإدراك أروعه وأبهـاه؛ فهي البـلاد الذي حكمته الملكة السـبأية بلقيـس بنت الهدهـاد (935 - 970 قبـل الميلاد)[6]، وهـي ذاتها بلاد الملكة أسـماء بنت شـهاب الصليحية (ت480هـ/1087م)[7]، والسـيدة بنـت أحمـد الصليـحي (440هـ/ 1049م - 532هـ/ 1138م)[8]، وهـي أيضـاً موطـن الشـاعرة المرهبيـة[9]، والشـاعرات الأخريات كـ«ظبيـة النميرية»[10]، و«صفية بنـت المرتـضى بـن المفضـل»[11]، و«دهمـاء بنـت يحيى المرتـضى»[12]، و«زينب الشـهارية»[13].. وبالتالي فهي بلاد ووطن الحكيمـة اليمانية والشـاعرة الجريئـة وصاحبة المواقـف والقضايا «غـزَال المَقْدَشِـيَّة»، والتي ربـما لا يعرفهـا الكثير، ولكنهـا مخلَّـدةٌ في التاريخ اليمني إسـماً ومواقف، أشـعاراً وأقـوالا؛ ولا تزال حِكَمِهـا وأقوالها تُردِّد حـتى الآن في العديد مـن المواقـف، ويتداولهـا الناس في المقايل والمبـارز واللقـاءات، فتعطـي دلالةً أكيـدة على أن الشـعر والحِكمـة في اليمـن لـم تتوقف علـى جنس الرجال فقـط بل تجاوزته المـرأة وأصبح لها قولهـا وفِعْلها أيضـاً، ويقول الأسـتاذ/ خالد الرويشـان واصفاً شـعر المـرأة اليمنية بأنـه: «من أهم مفاصل الثقافة الشـفهية فـي اليمن؛ إنـه صوتُ المـرأةِ اليمنيةِ شـعراً وغناءً فـي أرقِ تجلياته، وأنقاهـا، أبياتٌ مفردةٌ، بقافـيةٍ وحيدة؛ كأنّ البيت الواحـدَ قصيدةٌ، واللوعـةَ ديوانٌ، والزفـرةَ أغنيةٌ، والحنينَ قلبٌ يشـتعل بالشـوق ويـضيءُ بالأمنيات.. إن شـعر المرأةِ اليمنيةِ الغنـائي، خُلاصةُ شـعرٍ، وخُصوصيةُ مشـاعر، خصاصـةُ شـعبٍ، وأشـجانُ شِـعابٍ، وصـبرُ جبـالٍ، ولواعجُ قريـةٍ أرّقتْها رقصةُ مزمارٍ تُؤنسُ وحشـةَ ليلٍ وحيد.. ثـمَّة أبياتٌ فـي الثقافةِ الشـفهيةِ الشعرية النسائية بلغت إشـراقاتُ ضوئها ذُرىً لم تبلغها عشراتُ القصائدِ والدواوين الفصيحةِ فـي الشـعر العربي، أبياتٌ غُنّـيتْ للريـح تتناقلها السـنوات عـبر ثقافةٍ شـفويةٍ مغمـورةٍ مطمورة، وقد آن الأوان لتوثيقهـا، والاهتمام بها، كنمطٍ تتمـيّزبه ثقافـةُ اليمن، وتـمتازُ به المـرأةُ اليمنية دون سواها»[14].

إنسان الريف.. روحٌ وحياة!

عندما تذهب إلى أريـاف اليمن المختلفة والمتنوعة تجدُ من الجمال أروعه، ومن السـحر أحلاه وأحسـنه، فهناك عجـب العُجاب، أرضـاً وإنسـاناً، أخلاقاً ومـروءةً، أعرافاً وأسـلافاً، آداباً وفنونـاً وثقافة؛ فالريـف اليمني هو منجم كل شيءٍ جميل في هذه البلاد، فإنسـانه يختلف تـماماً عن من يسـكنون المدن المتحضِّـرة والمعولمـة، والذين ضاعوا في آخـر صيحـات الموضـة وآخـر معـارض التكنولوجيا، بـل وتاهـوا في وسـائل التواصـل الاجتماعي المتشـابكة والمتشـعبة، وفي دهاليز السياسـة والحزبيـة المقيتة؛ التي أضاعـت اليمن؛ فأصبحـوا ضائعين مُضيعـين مُقيدين بأسـوارٍ وأغـلالٍ لا داعي لها.

أما إنسـان الريف فهـو ذو حسٍ فريـد، وذوقٍ مُرهف، يحمـل على محياه ابتسـامة الـبراءة واللَّطافـة والتَّحافة، والتي لا تفارقه، بشوشـاً كريـماً معطاءً كعادته، يختار من الألفاظ أرقها وأرشـقها، أسـهلها في النطـق وأحلاها على السمع، تَـمسُّ شِغاف القلوب بدون سـابق إنذار، تُدَنْدِنُ

مـن أول وهلة لتكسـبكَ انطباعاً رائعاً وجيـداً عن الريف وأهله وناسه.

وقد صدق شـاعرنا الكبـير المرحوم/ عبـدالله البردُوني حينما وصـف القريـة والريـف اليمني بقوله: «ليسـت القرية ذلـك المكان الذي ينبسـط عليه الهدوء، ويشـمله الظـلام، ويعلو فيه الخـوار والثُّغـاء، ليسـت القرية هذا فحسـب؛ وإنـما هي منشـأ النبوغ بفضـل ما تـمتاز به من صفـاءٍ فطريٍّ،... كمـا أن القرية أكثر التزامـاً بالتقاليد العريقـة، وبهذه التقاليد والأعـراف تصنع نظام اجتماعها وتوحدها، وتعاضدها وتكاتفها في السراء والضراء....»[15]، وحقيقـةً فهـو منظـمٌ اجتماعياً تحكمـه قوانـين وأعراف وأسـلاف تُسـمَّى بـ(العُرْفُ القَبَلِي)[16] يخضـع لها القاصي والداني، وهي تشـريعاتٌ عُرفيةٌ ثابتة عند كل القبائل، وفي كل العصور، حتى تلك السـنين التي كانـت الدولة فيه غير موجـودة بالمفهوم العصـري في هذا البلد.

فإذا كان سـردُنا عن إنسـان الريف؛ فما بالنا بالشِّـق الأجمل منه؟! بالمـرأة ملهمةُ الشـعراء والأدبـاء، ومدلَّلةُ الفضـلاء والجُلسـاء، فهـي سـتكون الجانـب الأفضل والأحسـن والأجمـل؛ وهنـا يأخذنا الحديث عن شـاعرةٍ وحكيمـةٍ تحمـل طبيعـة الأرض اليمنيـة وروحهـا، من هـذا الريف، ومن هـذا المجتمع اللطيف، ولدت ونشـأت الشـاعرة والحكيمة اليمانيـة «غَزَال المَقْدَشِـيَّة»...

فيا تُرى من هي «غَزَال المَقْدَشِيَّة»؟!!

هـي غـزال بنـت أحمـد بـن علـوان - غـير العلامة الصـوفي المشـهور/ أحمـد بن علـوان - صاحـب يفرس (602هـ/1203م- 665هـ/ 1266م)[17]؛ اشـتهرت باسـم «غَزَال المَقْدَشِـيَّة» أو «غَزَال العَنْسِية»، وأحياناً بالاثنـين معـاً...؛ نسـبةً إلى قبيلـة المقادشـة[18] الذيـن يسـكنون قرية حَوَروَر[19]، من مخلاف عنس[20] في محافظة ذمـار.. وهي مـن مواليد النصف الأول مـن القرن الثالث عشـر الهجري/ التاسـع عشـر الميلادي، وتوفيت في عام 1266هـ/ 1850م.. وهي شاعرةٌ وحكيمةٌ يـمانية، وتعدُّ مـن أهم وأبرز شـعراء العامية في اليمن... وعُرِفَ شِـعرها بالحكم والفصـل، وتناقلته الألسـن في المـدن والأمصار اليمنية، نشـأت بينها وبين كثير من الشـعراء الشعبيين في عصـرها مهاجاتٍ شـعريةٍ، أظهرت فيها قـدرةً عاليةً علـى مقارعتهـم، وشِـعرها مقطوعاتٍ قصـيرة، يصلح بعضه للغناء في المناسـبات؛ كـ(البالـة)[21]، وغيرها[22].

ويـورد الدكتـور المقالـح في كتابـه (شـعر العامية في اليمـن): «بأنهـا شـاعرةٌ ريفيـةٌ جهـيرة الصـوت، اتخذ بعض أشـعارها طابع الأحـكام، وكان لهذه الأشـعار من الشـهرة والنفـاذ إلى القلوب ما لأشـعار أولئـك الحكماء الريفيـين[23]، على أن غَزَالاً قد خالفتهـم في طريقة النظم، وفي الخـروج بالشـعر من دائـرة الزراعة والبيئـة الريفية إلى مجـال القضايـا الإنسـانية العامـة، كمـا تخطتهـم بـمشاركتها في الحديث عن كثيرٍ من القضايا ذات الصلة المباشـرة بالواقع اليومي لجماهير الريـف في عصرها»[24].

أمـا الـبردوني فقـد أورد بـأن شـهرة قصائـد «غَـزَال المَقْدَشِـيَّة» يرجـع إلى تنقلهـا مـن منطقـةٍ إلى أخـرى، وإنشادها الشـعر في كل منطقة، وعند كل مناسبة[25]، فخلَّد مواقف وقضايا اجتماعية عاشها وربـما يعايشها البعض في هـذه الأيـام، ويسـتعيد مقولاتها مباشـرةً كجـزءٍ من الذاكرة الشـعبية المحفوظة والمتناقلة جيلاً بعد جيل، كما أن جـرأة وإقدام الشـاعرة يتناسـب مع شـعرها وأقوالها، حتى أصبـح بعـض أشـعارها وأقوالهـا وأحاديثهـا تُغنَّى وتُلحَّن مـن قبل بعض الفنانـين الشـعبيين في بلادنا، بل وتُعج بها اسـتوديوهات الطَّـرب والغِنَـاءَ في اليمن.

عنفوان الشعر.. وجرأة الطرح

يقـول الأديـب الكبـير الـبردوني في كتابـه (الثقافـة الشـعبية.. تجـارب وأقاويـل) بأن «في شـعر المـرأة ما في شـعر الرجل من التصويـر القاسي والنَّاعـم، ومن التعبير الرقيـق والصَّلـب؛ وذلـك لأن اللُّغـة الشَّـاعرة تُعبر عن حالاتٍ مُتشـابهةٍ أو مُتفاوتة، ولا تُعبر عن جنسٍ رقيقٍ ولا جنسٍ خشـن...، وليس كلُّ شعر النسـاء أُنس مجالس، ولا شـعر كلُّ الرِّجال أناشـيد حرب، بَيْدَ أن هناك نصوصاً شـعريةً نسـائية تُشـكِّل تاريخاً إحداثيـاً هامـاً...»[26]، ولهـذا كانت الشـاعرة «غَـزَال المَقْدَشِـيَّة» أكثر نسـاء هذه المرحلة شـهرةً في مجال القصيـدة العامية، وأكثرهن



2

بئر ماء بالقرب من مدينة ذمار من كتاب (رحلة عبر اليمن) للرحالة والمستشرق الأوروبي وليام بلدكوود.

تأثيراً بشعرها الذي لم يترك قضية من قضايا المجتمع الريفي أو المدني إلا خاض فيها بشكلٍ أو بآخر[27]، كما منح الشعر غزالَ المَقْدَشِيَّة شهرةً ومكانةً عاليتين في ريف بلادها، ثم في اليمن بعامة، فقد أعطاها شجاعةً على مواجهة الأحداث والتصدي للرجال، فقد كانت لاذعة السخرية منهم، قاسية الهجوم على من يحاول منهم الإساءة إليها أو المساس بشرفها، ولم تكن تتردد عن التشهير بأي رجلٍ أو السخرية به مهما كان مركزه الاجتماعي أو مستواه الوظيفي[28].

لقد ارتفعت «غَزَال المَقْدَشِيَّة» بموهبتها الشّاعرة وتحديها الجريء إلى أعلى مستويات النضال الاجتماعي لأنها قررت مبدأ المساواة، قبل ميلاد الأمم المتحدة – وقوانينها الخاصة بإلغاء التمييز العنصري وإعلان حقوق الإنسان – فكتبت تلك القصيدة التي دائماً ما تشتهر بها، ودائماً ما يرددها كل من سألته عن «غَزَال المَقْدَشِيَّة»، ولعلي التقيتُ بشخصيةٍ ثقافيةٍ مرموقة وقال لي: «لو كانت «غَزَال المَقْدَشِيَّة» حية هذه الأيام لكنت أول من يبادر لطلب يدها والزواج بها!!»:

قالوا غَزَال وأمها سَرعة بنات الخُمس

ما بِهْ خُمس يا عبادَ الله ما بِهْ سُدس

من قَدْ ترفع لَوَا رَاسه وعَدّ البُقش

وقالْ لا باش كم يحبش؟ وما يحتبش

سَواسَوا يا عِبَادَ الله متساوية

ما حَدْ وَلَدْ حُرّ والثّاني وَلَدْ جَارِية

عيال تسعة وقالوا بعضَنا بيت ناش

وبعضنا بيت ثاني عينة ثانية

فربما كانت تنحدر أمها من فئةٍ متواضعةٍ اجتماعياً تُدعى في عُرْفِ التقاليد اليمنية بأهل الخُمُس؛ ولكنها ما كادت تشبُ ويتسع وعيها بما حولها من فوارقَ طبقية واجتماعية حتى انطلقت في شجاعة لتواجه هذه الأمراض الاجتماعية التي تُمزق أبناء الوطن الواحد، ولم تحاول أن تدفن موهبتها في الرمال، أو تقتدي بغيرها من الشعراء أو غير الشعراء الصامتين عن مهزلة الفوارق، بل صارت تستهجن هذه التقاليد وتشنُ حرباً شعواء ضد ألوان التفرقة[29]...

ولكن المتتبع لقصائد «غَزَال المَقْدَشِيَّة» يلاقي تناقضاً بين بعض أقوالها، فهي تُحارب الطَّبقية، والطائفية، والمناطقية... ولكنها أحياناً تخالف تلك المقولات بمقولاتٍ تمييزيةٍ وذات دلالاتٍ عنصريةٍ تُفرّق أكثر ممّا تُجمِّع.. ولعل الدافع ربما هو تعصُّبها لقبيلتها أو تعصُّبها لبعض المبادئ والصفات التي تربت عليها، التي يستوجب عليها أن تضع لكل شخصٍ حده كما هي قصتها مع أحد مشائخ القبائل الكبار والمجاورة لقبيلتها، والذي طُلِبَ للحضور إلى عند قبيلتها على عجل؛ فلم يستطع أن يلبس الملابس الخاصة به وبحجمه، فذهب على عجلةٍ من أمره، وكان معه خدَّام

لابسٌ أحسن الملابس، فعندما وصلوا إلى قبيلتها ظنوا بأن الخدَّام هو الشيخ، والعكس صحيح، فتقبل ذلك الشيخ دون أن يبدي معارضةً ما، وكان من عادة السَّمر أن يبدأ المُضيِّف بإلقاء البالة الترحيبية بالضيوف، ومن ثم يرد الضَّيف عليها؛ فبدأت «غَزَال المَقْدَشِيَّة» بالبالة؛ فما كان من خدَّام الشيخ إلا أن قام بالرد عليها ببالة كلها إساءة لها!! والناس استغربوا من هذا الرد عليها – كونها شاعرة القبيلة ولسان حالها – فما كان منها إلا أن ردت بالأبيات التالية:

يامَيْنَدِي[30] يامَخْنَتش[31]

من عِيال الحُمُش

ذِيْ لَحَمتك لوح في

مَغْزَاه والأَعْرُش

ومجلسك في يسار

البابْ من جَأدِعِش[32،33]

فزعل الحاضرون من فحوى كلامها، وقاموا بتحكيم الشيخ الذي هو الخدَّام، فقالت لهم: هذا ليس الشيخ، الشيخ الذي أجلستموه في مكان الخدَّام، فاعتذروا من الشيخ وأعادوه لمكانه وهيبته.. فأحياناً المظاهر تغرُّ وتخدع أيضاً..

ومن ضمن التناقضات في شعرها حيث جاء أيضاً عن قتيلٍ من قومها اسمه (أحمد) لم يؤخذ له ثأرٌ إلا من رجلٍ قليل الشأن اسمه (رويان) حيث تقول:

أحْمَدْ بروَيانْ، والله لَوْ قَدِ احْنا حِسَهْ[34]

أي يا للعار! أيثأر لأحمد برويان؟ هذا ما يكون إلا إذا كنَّا نخالة، أو حتى نصير نخالة[35]. وهنا تسخر من شخص يقال له العَنْزِي بأنه كثير الكلام وكثير الدَّين وكثير الأكل:

العَنْزِي هِدارْ[36]

ولَوْجمش[37] في مَقالِه

في بَيْته عِدارْ

يَبوْزِم[38] امَّه قبالِه[39]

وحِيْنْ يِذْكُرَ الدَّيْنْ



منظر من مدينة ذمار

يعْمَلْ بالفَتوتْ لقمْتَيْنْ

ويقمُش[40] عيالِه[41]

قصصها.. طرفٌ من الحياة

تعدُّ القصص والوقائع وسردياتهما هي من حفظت كل تلك الأشعار والحِكَم، فعندما تذكر بيتاً شعرياً أو حِكمةً ما نجد بأن لها قصةً عجيبةً وأحداثاً دراميةً من واقع الحياة الاجتماعية في اليمن، حدثت في أزمانٍ ماضية فحفظها الأجيال تلو الأجيال.. وهنا نورد بعضاً من تلك القصص والحكايات الجميلة..

1 – قصة المُثمِّر – محصل الزكاة[42]:

في كتابه (رحلة في الشعر اليمني قديمه وحديثه) يقول البردوني: «كانت «غَزَال المَقْدَشِيَّة» طويلة وممتلئة تبدو عليها مظاهر القوة والجمال والصحة، وكانت تُلَقَّب في كل منطقة تسكنها بالحصان، وإلى جانب أن لها جمال المرأة الفاتنة فلها استعداد الرجل

المقاتل، فقد عُرِفَ عنها، أنها كانت تحرس حقول أبيها في أشد الليالي خوفاً، وكان والدها يأمن عليها من ذئاب البشر، لثقته بقوتها واقتناع الرجال من مراودتها؛ لأن شهرتها بالصلابة كشهرتها بالجمال، وشهرتها بالشعر كشهرتها بتواضع الطبقة، لهذا طمع فيها ما كان يُسمَّى بالكبار، من شيوخ ومحصلي زكاة وتجار يفدون إلى المنطقة، وإلى جانب امتناعها، كانت تفضح بالشعر من يحاول التعدي عليها، وقد حاول هذا المثمر - المحصل المنكود الحظ أن يعتدي على غزال أو ينال منها فثارت في وجهه وفضحته بقصيدةٍ ترددت أصداؤها وما تزال تتردد في أرجاء اليمن... كما في النص الشعري التالي:

يا رِجَال البلد قد المِثمِّر مُخالفْ

جا يطوفْ الذُّرةْ أو جا يطوفْ المكالفْ[43]

****

قال يشتي غَزَالْ وإلا يزيدْ الغرامهْ

بأضربه في القذالْ وإلا أربطه بالعمامهْ

لا رجعْ يا رِجَال ماشي عليّ مَلامَه[44]

ويفسِّر هذه القوة والجزالة في الطرح الشعري وفي مقاومة الأطماع الشريرة لهذا الشخص المُثمِّر الباحث اليمني صالح محمد اليعري بقوله: لم تكتف الشَّاعرة بتصوير هذا المثمر، وهو ينحرف عن مهامه بل رسمت له ملامح العدوانية والجشع حين يستغل المنصب لأهوائه الشخصية الدنيئة[45].

2 - قصة ناصر قِرَاعْ:

أرغم والدها - «أي غَزَال المَقْدَشِيَّة» - على الزواج من شخصٍ لا تحبه ولا تريده؛ فدخلت بالبالة في ليلة زفافها، حيث أنشدت هذا الشعر الجميل:-

يا ناسْ ما كانْ ودي غيرَ (ناصرْ قِرَاعْ)

ذي كانْ رفيقي من أيامْ كان ثوبي ذِرَاعْ[46]

ولهذا لم يمنع غَزَالاً - كونها إمرأة - من أن تكتب كذلك أشعار الحب وقصائد الغزل، وأن تُعبر بصراحة عن مشاعرها تجاه الحبيب، بل ولا تتردد في ذكر اسم ذاك الحبيب[47]، وأيضاً لم يمنعها الطقس العام، والجوّ الاجتماعي الذي كان سارياً في ذلك الوقت من تحريم اختيار المرأة لزوجها، وتجريم ذلك باعتباره عيباً كبيراً؛ فما بالك بأن تحبه أو تعشقه؟!؛ فهذا الاعتراف يعدُّ جارحاً حتى في المجتمعات التي هي أقل تشبثاً بالتقاليد من المجتمع اليمني في حدود القرن التاسع عشر، وعلى الرغم من ذلك فقد عبرت الشاعرة عن إحساسها العاطفي دون خوف؛ إنها لا تريد الزواج إلا من رفيق طفولتها «ناصر قِرَاعْ»، حيث تنامى حبُّ الطفولة واستطال مع استطالة الثوب الذي ترتديه الشَّاعرة[48].

3 - قصة الخلافات بين أبناء قبيلتها «عَنْس»:

لقد قالت هذا الشعر في الربع الأول من القرن الماضي، والتَّمايز الطبقي على أشده، والعنصرية القبلية والمناطقية على أشدها أيضاً؛ فليس في نسائنا - ولا في رجالنا - من يساوي «غَزَال المَقْدَشِيَّة» في هذا السبق، على شدة حماسها لقبيلتها، كما يدل هذا النص:

يا مَرْحَبا ما يِشدُّوا مِنْ (رَدَاع)[49] البِجِدْ[50]

بالجابري ذِيْ حروفه مِثلْ طَعْمَ السَّمِد

قد أول الحرب ضحكة وآخر الحرب جد

يا جابري شِدّ حملك (عَنْس)[51] هِيْ باتِسِدْ[52]

وترِّك الهرج ما حد من بلاده يشد

والقَحْقَحَه هي على (ذِيْ سَحْر)[53] وِلاّ (عَمِدْ)[54،55]

ويُقال بأنها قالت هذه القصيدة حينما نشب نزاعٌ بين جماعتين تنتميان إلى عنس، فجاء أحد مشائخ القبائل المجاورة، وحاول أن يقحم نفسه حكماً بين الطّرفين، وعرفت غزال أنَّ أحداً لم يخترهُ ولم يُحكِّمه، وكان قد بدأ يتبجّح ويلقي الأوامر فخاطبته قائلةً:

يا مَرْحَبا ما يِشدُّوا مِنْ (ذَمَار)[56] البِجِدْ

مرحبْ مَلانْ قاع (شَرْعَهْ)[57] وانْت حَمِّلْ وشِدّ

بالقايفيْ ذِيْ كلامه مِثل طَعْمَ السَّمِدْ

يا سعد رَوِّحْ بلادك (عَنْس) هِيْ باتِسِدْ

والهَنْجَمَه هِيْ على (ذِيْ سَحْر) وِلاّ (عَمِدْ)[58]

وهنا ندرك بأن هناك اختلافٌ في سياق هذه الأبيات، من حيث المناطق كرداع وذمار، واختلاف في الشخصيتين كالجابري والقايفي، واختلافٌ آخرٌ في إضافة أشطر

مـن الأبيات الشـعرية وحذف أخـرى؛ فربمـا كان ذلك في واقعتين مختلفتين، وربمـا أيضاً في نفس الواقعة الواحدة؛ وهـذا يدُّلنا بأن عدم توثيق تلك الأبيات والأشعار والحِكَم توثيقـاً صحيحاً أورد مثـل هذه التناقضـات والاختلافات الشـكلية وإن كان المضمون واحدا.

وهنا تخاطب بـني بخيت - من قبائل منطقـة الحَدَاء[59] - حينمـا أخـذوا غنـم بَزْيّهـا - بفتح البـاء وسـكون الزاء وتشـديد الياء، وهو إبن الأخت فيقال فـلان بَزْي فلان؛ أي أنه خالـه أخو أمـه - الصُّوفي من الجرشـة، بقولها:

هاخُفُوا الفُضُول ما احدٌ من بلاده يشدّ

والقَحْقَحَه هي على (ذِيْ سَحْر) وِلاّ (عَمِدْ)

وعَمَـدْ محل بـني العمـدي، وذي سـحر وإياهما عمد وذي سحر[60].

4 - قصة الخلافات بين القبائل:

سـجَّلت الشـاعرة «غَزَال المَقْدَشِـيَّة» قصيدةً عن الخلافـات القبلية التي كانت تثور من آونـةٍ إلى أخرى فيما بـين قبيلتها «عَنْـس» والقبيلة المجاورة لهـا «الحَدَاء»، وقد وجهت قصيدتها إلى سـرحان أسـلمي وهـو واحد من شـعراء قبيلة «الحَدَاء»:

غزالْ قالتْ وصلنا وقتْ فيه اشجـانْ

شرَّقتْ لا ما وصلنا وقتْ مختاني[61]

لكن على الله يحفظْ خبري المُصْتانْ[62]

حديثي الصدقْ من قلبي ولسَّاني

من سارْ بالكذبْ هو بينْ العرب مهتانْ

مذمومْ سـمَّاه ربَ المُلكْ بهتانِي

حلَّيتْ في دار جدي نكرمْ الضِّيفانْ

عند العرا كَبشْ ما با نرحمْ الضَّانِي

يا مرحب اقوالْ جاتَ من بادغ[63] القيفانْ

السلمي بيتْ عرسهْ طولَ الأزمانِ

ذكرت ذاكْ الولدْ من عِدةْ الصِّبيانْ

والقتلْ عادةْ تنالهْ كل شجعانِ

نتِناول الحربْ بعدهْ نطوي العدوانْ

لا ما على يأخذ الشريهْ بِلحَقْانِ

وعادْ بغْثِيكْ من شِي يدخلوهْ بُستانْ

له أمْ بَرشا وخضرا مثلَ الأغصانِ

ما نزرعْ إلا فواكهْ تُوضعْ الأوطانْ

يُقَسِّمُوها هدايا للملوكْ عاني[64،65]

5 - قصة الحرب بين عَنْس والحَدَاء:

اشـتدت الخلافـات والمنازعـات في عصـر «غَـزَال المَقْدَشِـيَّة» بين قبيلتين عَنْـس والحَـدَاء المتجاورتين، وبينهما وبـين القبائل الأخرى، وكان الخـلاف على المرعى وعلى الحـدود من أهـم الأسـباب المؤديـة إلى المنازعات بـين هـذه القبائـل وهـي منازعـات تـكاد تنتهـي دائماً بالحروب.. وكان الشـعراء - هم الناطقون باسـم القبيلة - يتدخلـون لإطفـاء فتيل الحـرب أو إشـعالها[66].. فكان على شـاعر القبيلة أن يتصـدَّى لشـعراء القبيلة الأخرى بـما يـمتلك من موهبةٍ شـعريةٍ، وبلاغةٍ أدبيةٍ من أجل تجيير الحجـة لقبيلتـه، وكذا من أجـل التغـني والتفاخر بـأخلاق هذه القبيلة وشـجاعة وبسـالة أبنائهـا... الخ.

ويبدو أن غَزَالاً كانت وحدها شـاعرة قبيلة المقادشـة وقبائل عَنْـس، في حين كان لقبيلة الحَدَاء أكثر من شـاعر، منهـم: «جـبران توبـان»، و«سـرحان توبـان»، و«علي أحمد سـالم البخيـتي»، و«علي بـن صالـح الجُمَيْزَة»، وغيرهم.. وكان عليهـا أن تتصدى لهم جميعـاً، وأن يكون صوتهـا أرفع مـن أصواتهم، وقـد بعثت إليهـم ذات مرةٍ بقصيـدة والحرب دائرة بـين القبيلتين جـاء فيها:

باللهْ باللهْ يا العجزاءْ الهبوبْ

ذي في الهوا صَفيهْ جنحانَها[67]

شلي لنا خطْ من بيتْ الذنوبْ

حدْ الحَا والمساءْ ثوبانَها

لا عند ذي قدْ معهْ سبعهْ شعوبْ

المشرفهْ ذي سـما جيرانَها

وايش كلفكْ يوم غِرتو[68] للحبوبْ

لا بلَها شانْ معظم شأنَها

استعلم الشرقْ والا في الغروبْ



صورة أخرى متخيلة للشاعرة والحكيمة غزال المقدشية

قد حدْ عثر في غنم ضيفانَها

يا ميلنا ما نقاضي في العيوبْ

لا ما تلاقي خَلقْ ميزانَها

الدهرْ غاوي وعند اجرة غتوب

حران ما ينقطع مجرانَها

فَتَحتْ بابَ الشقايةْ والحروبْ

لا ما نِكَملْ حبوبَ مخزانَها

واربعمائةْ ذي معكْ خلفَ الثقوبْ

ما ينفعكْ لا عِكِرْد خانَها

هو سيلَنا لا نَزَلْ شَلّ الصّلوبْ

وكل وادي قَلعْ عِضانَها[69]

ومن شعرها أيضاً؛ قولها للشيخ/ علي بن ناصر الشغدري معاتبةً خروجه مع الجيش النظامي إلى قريتها «حَوْرَور»:

والله لو ما حوْرَوْرْ يا علي ناصرْ

إن الحَداء ذي تجرّ الغيد من عبوّان

حلّيتْ زُغن[70] النّمر وانا عليكَ قَادِر

ما بين قيفي[71] وكوماني[72] وبينْ ثوبان[73]

هي دولة الحق للفِطْرَة وللعَاشِر[74]

غير المشايخ تبا الطّمعة لها العدوان[75]

6 – قصة سارق الجمل:

وتروي الأخبار أنه حصل بينها وبين الشاعر علي بن صالح الجُمَيزَة – من قبيلة الحَدَاء – مساجلاتٌ شعريةٌ، وهو من الشعراء المنافسين لها، فعجز ذلك الشاعر عن منافستها في ميدان الشعر فلجأ إلى سرق جملها الملقب (خرصان)؛ فما كان منها إلاّ أن أصلته بنار شعرها فاحترق – وتعدُّ هذه الأبيات البالة التاريخية للشاعرة غزال المقدشية ولا تزال تُغنّى حتى يومنا هذا:

يا اللهْ يا مُنصفَ المظلومْ بَكْ نتكِلْ

لا تنهْ مِهِلْ يا إلهَ العرش فَانَا عَجِلْ

انصفتْ لي من علي صالح جُمَيزَةْ قِبَلْ

جعلْ لهْ الصوبْ يُمسي من رسيسها يزِلْ

ما عاد احدْ يُبكي الميّتْ وقلْ لهْ بحِلْ

وبعضَ الأصحابْ، عَيّنْ صحبتهْ ما تحِلْ

غَزَالْ قالتْ تعالوا يا وجيهَ القُبِلْ

ادي لكم حكمْ لا ينزِلْ ولا يَنْدِوِلْ

الهيّج بهْ هيّج، والنعجهْ بدلها رِخِلْ[76]

حاكبر يوم قلتمْ يا غَزَالْ الغزِلْ[77]

7 – قصة سرحان الأسلمي:

ولم يقتصر هجومها على ذلك الشاعر/ علي بن صالح الجُمَيزَة (سارق الجمل) فحسب، بل أخذت تهاجم كل من وقف إلى جانبه بكل جرأة وشجاعة فها هي تهاجم الشاعر/ سرحان الأسلمي – أحد شعراء قبيلة الحَدَاء – الذي وقف إلى جانب الشاعر الجُمَيزَة فكتبت إليه قصيدة أخرى تهاجمه فيها قائلةً:

يا الأسلمي ذي فعلتْ السُمْ والعِلةْ

فكيتْ بابَ البلا والدار ذي مقفولْ

دَنّيتْ من وادي المَطلاحْ لا النَّصلةْ[78]

وفُعِلتْ نفسكْ على خلق الله المسئولْ

قد سارْ يطلعْ ولا استرْ يحكمْ الزّلهْ

ما يدري إلا وهو وسطَ الهوى المزقولْ[79]

هو يصلبْ[80] الحولْ ذي ما ينسل البتله[81]

والحب يويه ذي قد واديه مغيولْ

من شل مالَ القبايلْ فالقضا مِثله

ويَدِّي الدَّيَـنْ مِنه عرضْ وإلا طول

ذلحين[82] بشريك من قتله ورا قتلهْ

لا ما يقعْ يومْ حدْ قاتل وحدْ مقتولْ

العلهْ أيش ذي يداوي هذهِ العله؟

أيشْ ذي يداوي حريقَ القلبْ ذي معلول؟

8 – قصتها مع القاضي أحمد:

ويــورد الأســتاذ/ مطهــر علــي الإريــاني في معجمه، حُكْمَهــا بين متخاصمــين اختصمــا فيما بينهمــا؛ حيث خاطبت قــاضي المحكمــة واســمه (أحمد):

يا مَرْحَبا قاضِيَ أحْمَدْ[83] كُرْسِيَ الزّيْدِيهْ[84]

قَدْ جِيتْ سِدِّيدْ[85] بَيْنَ الشُّمَّخَ العالِيـهْ

سَوا سَوا يا عِبَادَ اللهْ مِتْساوِيِــهْ

ما احَّدْ وَلَدْ حُرّ والثَّانيْ وَلَدْ جَارِيِهْ

فقال القــاضي أحمد الــذي رحَّبت به الشــاعرة: لقد حَكَمَــتْ غَــزَال، وذكَّــر الطرفــين بأنهما إخوة فعــادوا إلى التــآخي والوفــاق والصلاح[86].

ويورد القــاضي والمــؤرخ والعلامــة محمد بــن أحمد الحجــري اليمــاني في كتابــه (مجمــوع بلــدان اليمــن وقبائلهــا) بأن الشــيخ / مثنى الشَّــغدري الــذي قالت له «غَزَال المَقْدَشِــيَّة» حين وصل إلى حَــوْرَوْر للإصلاح بين المقادشــة فمــن قول غــزال له:

يا شغدري يا مثنى كُرْسِيَ الزّيْدِيهْ

قَدْ جِيتْ سِدِّيدْ بَيْنَ الشُّمَّخَ العالِيـهْ

إخوة سواء يا عِبَادَ اللهْ مِتْساوِيِــهْ

ما أحَدْ وَلَدْ حُرّ والثَّانيْ وَلَدْ جَارِيِهْ[87]

وتصف «غَــزَال المَقْدَشِــيَّة» لشــوكان وهــي قرية أخرى في مخــلاف منقدة من بــلاد ذمار، ومنها الشــيخ / علــي مثنى الجــرادي حيــث تقول:

غبني لمن قل ربعه عينو شوكان

من حين مات الجرادي سقوهم فاتر

ما زاد نفعتهم الدولة ولا السلطان[88]

ومن هنــا فإننا إزاء موهبةٍ شــعريةٍ وحكيمةٍ إنســانيةٍ لــم تســتطع ظــروف البيئــة الخاصــة بهــا، ولا ظروف اليمــن العامــة، أن تحــول بينها وبــين أن تفرض نفســها علــى الأدب والأدبــاء، لا وبل تضع اســمها بــكل جدارةٍ في قائمــة الشــعراء والحكماء المشــاهير في بلادنــا اليمن.

الهوامش

1 – الخمس: وهي فئة من الشعب تقع في نهاية التركيب الطبقي أو الفئوي في اليمن، وتضم هذه الطبقة أو الفئة الحلاقين والجزارين والدواشين وأحياناً يطلق عليهم اسم (المزاينة، جمع مُزين أو مُزينة) أما البردوني فيورد في كتابه (رحلة في الشعر اليمني قديمه وحديثه) في الصفحة 336: «يمكن اعتبار الطبقات كالتالي: الطبقة الأولى: الهاشميون، الطبقة الثانية: كبار القضاة وكبار التجار، الطبقة الثالثة: الشيوخ وكبار المزارعين، الطبقة الرابعة: المتوسطون من فلاحين ملاك وجنود وصغار تجار، الطبقة الخامسة: أصحاب المهن المتواضعة: كصانعي الأحذية، وضاربي الطبول، وحالقي الرؤوس، وذبحي المواشي، وسائر الخدمات العامة..

2 – البقش: ومفردها بُقشة، وهي وحدة نقدية سابقة كانت تستخدم في المملكة المتوكلية اليمنية والجمهورية العربية اليمنية.. وتُشكِّل (40) بقشة واحد ريال يــمني، البقشة هي عملة برونزية سُمكها حوالي (27) مم، وقد استخدمت هذه العملة بعد الاستقلال اليمني من الإمبراطورية العثمانية، وكانت في الأصل تستخدم



1

سيرة بني هلال ،
بين الشفاهية والتدوين

أ. محمود رمضان الجبور - كاتب من الأردن

الحكاية الشعبية

الحكاية لغة مـن الفعل (حكى \ يحكي) أي قص يقص وسـرد يسـرد ، وأخبر قصة حدثـت على وجـه الحقيقة أو الخيـال[1] وهـي بذلك تشـمل الحكايـات الخرافية التي تعود لبدايـات وعي الإنسـان العاقل لذاته ، ومحاولة تفسـيره للموجـودات والأحداث حوله، ثـم إن بعضها أنشىء في زمان ما لمجرد الإمتاع والتسـلية وتزجيـة الوقت، ويغلب عليها النسـق الغرائبي العجائبي والخـوارق والمغامرات[2] .

الحكاية والأسطورة والخرافة :

يصر كثير من الباحثين على التفريق بين الأسطورة والحكاية، غير أن ثلاثة مفاهيم هي الحكاية والخرافة والأسطورة لابد من التفريق بينها إجرائيا وإن كانت متداخلة، فالأسطورة تتصل بالميثولوجيا، وهي ذات طابع ديني، إنها مغامرة العقل الأولى كما يسميها فراس السواح، تتميز الحكاية الشعبية كما يرى (فراس السواح) عن الحكاية الخرافية والحكاية البطولية بهاجسها الاجتماعي، وموضوعاتها التي تكاد تقتصر على مسائل العلاقات الاجتماعية والأسرية منها خاصة[3]، وهي جزء من محاولة الإنسان لتفسير الموجودات والأحداث ، أما الحكاية فلا يبعد أن يكون بعضها تطور عنها، ثم إنها أخذت تلويناتها الشعبية حسب البيئة وتحولات المجتمع الثقافية وهي «الخبر الذي يتصل بحدث قديم ينتقل عن طريق الرواية الشفوية من جيل لآخر، أو هي خلق حر للخيال الشعبي ينسجه حول حوادث مهمة وشخوص ومواقع تاريخية»[4] أما الخرافة فتتصل بما لا يقبله العقل من حكايات وأخبار غرائبية، وتبدو الشفاهية من أهم سمات الحكاية، في حين تتصل الأسطورة بالمكتوبات، وهي في العربية من الفعل (سطَر) أي كتب.

وينتسب إلى الحكاية ما يدعونه في مصر (الحدوتة) ويعنون بها الحكاية القصيرة (الأقصوصة)، على طريقة إخواننا المصريين في التصغير على وزن (فعُولة) وهي من الفعل (حدَث يحدِث) وهي عند أهل البادية السالفة.

1 – أهمية دراسة الحكايات

الحكاية الشعبية مكون رئيس من مكونات ثقافة الإنسان، ذلك أنها تبدأ مع الوعي المبكر للطفل، وهي حيز خصب للدراسات الاجتماعية والثقافية والإنثروبولوجية والنقد الأدبي، غير أن دراستها عربيا بقيت مهمشة لأنها قياسا على الأدب الفصيح، تبقى هامشية[5].

مع أن دراستها من الأهمية بمكان، من حيث إنها تنتمي للأدب الشفاهي الأكثر قدرة على التعبير عن المضامين والمكونات الحقيقية لثقافة غالبية الشعب[6]. كما أنها مكون رئيس من مكونات الأدب غير الشعبي[7].

2 – بنية الحكاية الشعبية

يعد فلاديمير بروب الناقد الروسي، أول من وضع تصنيفاً بنيوياً شكلانياً للحكاية الخرافية، ومهد للدراسات البنيوية الأخرى، التي وسعت منهجيته في التحليل لتطبق على السرد بصفة عامة، والرواية والقصة القصيرة بصفة خاصة، وقد اتسق معه في ذلك رولان بارت وكريماس وتلامذتهما.

وتتلخص نظرية بروب بالنقاط الآتية :

- العناصر الثابتة في الحكاية هي وظائف الشخصيات، لا الشخصيات، والوظائف هي الأجزاء المكونة الأساسية للحكاية.
- عدد الوظائف في الحكاية محدود لا يزيد على واحدة وثلاثين وظيفة.
- تتابع الوظائف متشابه دائماً، فهي تتراصف حسب محكي واحد، ولا تخرج عن الوصف أبداً، ولا يستثني بعضها بعضاً، ولا ينافي بعضها بعضاً.
- كل الحكايات تنتمي فيما يتصل ببنيتها إلى النمط نفسه.

ويقصد بروب بالوظيفة (الحدث) الذي تقوم به شخصية ما من حيث دلالاته في التطور العام للحكاية ، وقد لاحظ بروب أن هذه الوظائف مترابطة فيما بينها بضرورات منطقية وجمالية، وأن عدداً منها تتجمع في نظم ثنائية وأن عدداً آخر يلتقي في مجموعات أكبر، والوظائف في مجملها تمثل وحدة قياسية يمكن تطبيقها على جميع الحكايات الخرافية.

ويقدم بروب نموذجاً عاماً للحكاية الروسية أسماه المثال الوظائفي، وقد صار هذا المثال منهجاً صالحاً للتطبيق على كل خرافات العالم، وامتد ليشمل الأجناس السردية الأخرى، ثم تعدى إلى عموم الأجناس الأدبية[8]. وقد طبق نهج بروب مجمل دارسي الحكاية الشعبية ، ومنهم نبيلة إبراهيم[9]. وقد طبق طه الهباهبة نظرية بروب في تحليله لعدد من الحكايات التي جمعها من محافظة معان ، جنوب الأردن[10]. إن الحكاية الشعبية في الأردن جزء من الحكاية في الوطن العربي والعالم.

وبغض النظر عن الاختلافات في روايات للسيرة، فإن ما يجمع بينها هو مجموعة من القوانين لخصتها د. نبيلة إبراهيم بقانون البداية والنهاية، حيث ينطلق الحدث من السكون للإثارة، حتى يعود للاستقرار مرة أخرى، وإذا طالت السيرة، تكررت الرحلة، وذلك حسب القانون الثاني، قانون التكرار، حيث يكرر البطل فعلا ما حتى ينجح، أو يتكرر حدث دون نجاح حتى يأتي البطل فينجزه على أكمل وجه. ثم هناك قانون الثلاثة، وهو ينطبق بشكل مثالي على السيرة الهلالية ـ الشعراء الثلاثة المتجولون، القسمة على الأبناء الثلاثة ـ وكأن جسد السيرة الشعبية، والحكاية الشعبية بوجه عام لا يكتمل إلا بتلك القوانين.

لا تكفي دلالة «الاختلاف» وحدها لتوصيف علاقة الثقافة الشعبية بالثقافة السائدة (والأخيرة هي الثقافة التي تعمل - عبر أدوات السلطة - على الإعلاء من شأن قيم سوسيوثقافية على حساب قيم سوسيوثقافية أخرى)، قد نحتاج إلى أن نستبدل بها دلالة «التناقض» في سياقات كثيرة، حيث إن مفهوم «الاختلاف» ينسحب على مفهوم «التنوع» من جانب، أو على مفهوم «القطيعة» من جانب آخر. الثقافة السائدة - الموسومة أيضًا بالثقافة العالمة - تتسم بطابعها المؤسسي، وبخصيصتها التدوينية وبطابعها المنهجي الدقيق (ثمة شكوك في أدبيات ما بعد الحداثة حول مصداقية «المنهجية» هذه!). على حين يغلب على الثقافة الشعبية الطابع الشفهي، وبطابعها العفوي التلقائي والموروث الذي يجسد تجارب المجتمعات الشعبية - تاريخيًا - في مختلف أصعدة حياتها. لكن شفهية الثقافة الشعبية وتلقائيتها لا تعني وقوعها في دائرة السطحية واللاعقلانية واللامنهجية، كما تدعي بعض الأجهزة الثقافية السائدة؛ إنها تعبير عميق عن تمثلات معقدة تنتجها الجماعة، تتوسل بواسطتها فهم الظواهر وإدراكها، ومحاولة التأثير عليها وتوجيهها، من منظورات أسطورية وخرافية وجمالية، ومعرفية أيضًا، سواء بواسطة وسائط شفهية أو بصرية أو كتابية.

لا بد من الإشارة - هنا - إلى أن الخصيصة الشفهية للثقافة الشعبية لا توحي باختزالها في الذاكرة الشفهية فحسب، فمفهوم الكتابة لا ينبغي أن يُنظر إليه من منظور لغوي وكفى، حيث إن هناك جماعات تكتب على الجسد، «الوشم» مثلاً، كما هو ملاحظ في مصر والسودان والمغرب. كما أن هناك من المأثورات الشعبية التشكيلية ما يتوسل بالخط، وباللغة المكتوبة. انظر: محمد حسن عبد الحافظ، المأثورات الشعبية والمجتمع المدني: المدخل الفولكلوري للتنمية، ضمن كتاب: المجتمع المدني؛ رؤية ثقافية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2002، ص 74-76.

ملخص السيرة الهلالية

تنقسم السيرة الهلالية إلى ثلاثة أقسام:

- القسم الأول: يصف تاريخ بني هلال في الجزيرة العربية، في اليمن ثم نجد، وتذكر من شيوخهم وفرسانهم جابر وجبير ابني المنذر الهلالي، وقد رحل جبير بأمه إلى نجد وصار فيما بعد سلطانها، ومن نسل جابر الأمير حازم والأمير رزق، وكانا يحكمان في ناحية من نواحي اليمن، وقد تزوج الأمير رزق بنت شريف مكة وولدت منه ولدا أسمر اللون أسماه بركات، وهو الذي لقب فيما بعد بأبي زيد.
- أما القسم الثاني فتدور حوادثه حول رحلة بني هلال إلى نجد التي ألجأتهم إليها مجاعة أصابت موطنهم في اليمن. وتتحدث السيرة عن حروب دامت سنين في نجد بين فروع بني هلال.
- وتدور حوادث القسم الثالث حول الرحلة الهلالية إلى الغرب، حيث رحل أبو زيد مع أتباعه إلى تونس ليبحث عن أرض خصبة لما حلت المجاعة بنجد، ثم اتصالهم بالبربر وصراعاتهم مع الزناتي خليفة وذياب بن غانم، وقد انتهت بقتل الزناتي خليفة، ثم اختلف الهلاليون فيما بينهم على قسمة أملاك الزناتي خليفة وثارت حرب بين أبي زيد وذياب انتهت بقتل ذياب أبا زيد[11].



2

في تاريخية الحدث

1 – صراعات قبلية :

تشير أغلب الروايات إلى أن بني هلال يرجعون إلى عامر بن هلال بن صعصعة، ومن نسله صحابي يدعى قبيصة بن مخارق –رضي الله عنه– كما وتشير المصادر إلى أن بطونهم توزعوا بين صعيد مصر وليبيا والمغرب العربي، بينما استقر بعضهم في حلب، أما ديرتهم التي ارتحلوا منها فبرية نجد[12]. من ذلك ما ذكره البكري أن الحجاز اثنتا عشرة دارا، منها دار بعض هوازن، وجل هلال[13] وذكر الاصطخري أن الغالب على نواحي مكة من المشرق بنو هلال[14].

وعن سبب هجرتهم إلى شمال أفريقيا تذكر تلك المصادر أن سنين قحط وجدب ثمان مرت عجافا على نجد جعلتهم يرتحلون طلبا للماء والكلأ. والمرء لا يسلم لتلك الروايات التي تذكر بقصة سيدنا يوسف – عليه السلام – والسبع العجاف التي تليها سبع يمطر فيها الناس ، فليس من اليسير القبول بأن الترحال طلبا للمرعى يجعل تلك القبائل تتجاوز الهلال الخصيب بكل خيراته وأنهاره ثم حوض النيل ودلتاه حتى تصل المغرب العربي[15]. أما المجاعة التي تتحدث عنها المصادر فكانت بين 457–464 هـ أوان كان بنو هلال في صعيد مصر، وهي مجاعة عمت معظم مناطق الخلافة الإسلامية، ويبدو أنها سبب (تغريبة) بني هلال وقبائل عربية أخرى من مصر صوب تونس والجزائر وليبيا (تدعوها المصادر أفريقية) والمغرب العربي[16].

والراجح لدى الباحث أمران : الأول أن قبائل عربية كثيرة النداحت مع توسع المد الإسلامي، فوصل بعضها إلى أرض الكنانة منذ القرن الأول الهجري، وانتشر بعضها في شمال أفريقيا، ويبدو أن أغلبها قبائل بدوية[17]، والثاني أن صراعات على السلطة في ولايات إسلامية في فترات مختلفة أدت إلى استعانة بعض الأمراء بتلك القبائل فظهرت صراعات قبلية متعددة[18]، من تلك الصراعات ما هو تليد غذي من جديد، كان نتيجتها ما أشار إليه ابن خلدون من تخريب طال العمران في بعض حواضر شمال أفريقيا، وقد تبعه في تلك النظرة إلى بني هلال والقبائل العربية التي انتشرت في الساحل الأفريقي التي يسميها (العربان) بعض مؤرخي الغرب ومنهم (E.F Gautier)[19] و(Golvin)[20] ومما ذكره المقريزي «وكان بطرابلس الغرب وما والاها زغبة بن أبي ربيعة بن نهيك الهلالي وإخوانهم رياح وهما قبيلتان من العرب، بينهما حروب وعداوة، فأحضر الوزير مكين الدولة أبو علي،



3

الحسن بن علي بن ملهم بن دينار العقيلي، أحد أمراء الدولة، وكان رجلا عاقلا، وسيره إلى زغبة ورياح بخلع سنية وأنعام كثيرة، وأمره أن يصلح ذات بينهما، ويتحمل ما بينهما من ديات، ويفديه بالزيادة في إقطاعاتهما فلما تم له ذلك أمرهم بالمسير إلى المعز بن باديس، وأباحهم دياره، وتشدد في هذا الأمر حتى توجه المذكورون إلى ديار ابن باديس وملكوها، وجمعوا ذيوله عليه، وقلموا أظفاره، وضيقوا خناقه حتى لم يتمكن من قتالهم إلا مستنداً إلى حيطان إفريقية وذلك أنهم ملكوا برقة، فسار إليهم المعز فهزموه، وتبعوه إلى إفريقية، وحاصروا المدن، فنزل بأهل إفريقية بلاء لا يوصف، فخرج إليهم المعز في أربعين ألفا وقاتلهم، فهزموه إلى القيروان ثم جمع ثمانين ألفا وقاتلهم، فهزموه، وأكثروا من القتل في أصحابه، وحصروه بالقيروان وأقاموا يحاصرون البلاد وينهبون إلى سنة تسع وأربعين، فانتقل المعز إلى المهدية في شهر رمضان منها، حتى نفدت أمواله، وقلت عدده، وتفلت منه رجاله، وأشرف على التلف؛ فلم يجد سبيلاً غير إعمال الحيلة في خلاصه فخرج متخفياً في زي امرأة حتى انتهى إلى المهدية، فاستولت العربان على حرمه وداره وغلمانه، وقتلوا الرجال وسبوا النساء، وانتهبوا ما كان في دوره وقصوره؛ وعاثوا في البلد ينهبون ويأسرون ويقتلون، فخربت القيروان حينئذ إلى اليوم، ووصل كثير مما نهب من قصور بني باديس من الأسلحة والعدد والآلات والخيام وغيرها إلى القاهرة، فكان ليوم دخولها القاهرة أمر عظيم من اجتماع الناس واعتبار أهل البصائر بتقلب الأحوال، نقل العزيز بالله من كان معهم من بني هلال وسليم إلى مصر، وأنزلهم بالجانب الشرقي من بلاد الصعيد وأقاموا هنالك وأضروا بالبلاد إلى أن ملك المعز بن باديس القيروان»[21].

ثم يذكر ما حصل بين بني سليم وبني هلال من صراعات حيث يقول: «فسارت العرب إلى برقة، وفتحوا أمصارها؛ وكتبوا لإخوانهم الذين بشرقي الصعيد يرغبونهم في البلاد؛ فأعطوا من الدولة دينارين لكل واحد، ومضوا إلى أصحابهم؛ فتصارعوا على البلاد، فحصل لسليم الشرق، ولهلال المغرب وخربوا المدينة الحمراء، وأجدابية وسرت، وأقامت بطون من سليم وأحلافها بأرض برقة، وسارت قبائل دياب وعرق وزغبة وجميع بطون هلال إلى أفريقية كالجراد المنتشر، لا يمرون بشيء إلا أتوا عليه، حتى وصلوا إلى إفريقية سنة ثلاث وأربعين، وكان أول من وصل منهم أمير رياح، مؤنس بن يحيى العنزي، فاستماله المعز بن باديس، وكثر عبثهم في البلاد، ونادوا بشعار المستنصر فبعث إليهم المعز العساكر

فأوقعوا بها، فخرج إليهم في ثلاثين ألفا فهزموه؛ وفر بنفسه وخاصته إلى القيروان، فنهبوا جميع ما كان معه، وقتلوا خلقا كثيرا، وحصروه بالقيروان حتى هلكت الضواحي والقرى، واقتسم العرب بلاد إفريقية في سنة ست وأربعين؛ وكان لزغبة طرابلس وما يليها، ولمرداس بن رياح باجة وما يليها، ثم اقتسموا البلاد ثانيا، وكان لهلال من قابس المغرب، وهم رياح وزغبة والمعقل وجشم وترنجة والأسيح وشداد والخلط وسفيان ونصوح الملك من المعز بن باديس فركب البحر في سنة تسع وأربعين؛ فدخل العرب القيروان واستباحوه وخربوا مبانيه، فتفرق أهله في البلاد ثم أخذوا المهدية وحاربوا زناتة من بعد صنهاجة، وغلبوهم على الضواحي واتصلت الفتنة بينهم فخربت إفريقية بأسرها، وصيروا البربر لهم خولاً، ومات المعز بن باديس سنة أربع وخمسين وأربعمائة وكان المستنصر لما بعثهم إلى أفريقية جعل المؤنس بن يحيى المرداسي ولاية القيروان وباجة، وأعطى زغبة طرابلس وقابس، وجعل الحسن بن مسرة في ولاية قسنطينة؛ فلما غلبوا صنهاجة ملك كل منهم ما عقد عليه، فاشتد عيثهم وإفسادهم»[22].

2- في صعيد مصر:

ترتبط هجرة القبائل الهلالية إلى الصعيد المصري عند المؤرخين أن الفاطميين أرادوا بذلك تفادي خطرهم لأنهم أصبحوا قوة ضاربة بيد القرامطة، خاصة عندما عزم القرامطة على قطع صلتهم بالفاطميين، ذلك أن استقرار الفاطميين بمصر أوجد فيهم ارستقراطية أبعدتهم عن المبادئ الأولى التي من أجلها كانت مزاعمهم تتجه نحو الجماهير الشعبية المستضعفة، فالغرض الحقيقي إضعاف هذه القبائل بحصرها في أرض قاحلة، إلى أن استشرت المجاعة الكبرى التي تذكرها المصادر، والتي أرغمت الناس على استفاف التراب .

3 - الهجرة إلى المغرب العربي :

كان للأحداث السياسية والاقتصادية الدور الفعال في تحريك الجموع الهلالية، وقد رأى المؤرخون أن انقلاب المعز بن باديس الصنهاجي على الفاطميين سنة 440هـ ودعوته للخليفة العباسي بدل الفاطمي المستنصر أثار أحقاد هذا الأخير ودفعه إلى توجيه القبائل الهلالية انتقاما منه حين قطع خطبته وبايع الخليفة العباسي أبا جعفر بن قادر، وقد وجد المؤرخون الغربيون في هذه الحادثة فرصة لوصف القبائل الهلالية بأبشع الأوصاف.

وسواء أصح أن الوزير اليازوري نصح الخليفة الفاطمي بإرسال تلك القبائل إلى المغرب للتخلص منهم إثر تعاظم كرههم للفاطميين وتفشي الجوع والفقر في مصر وعموم الديار الإسلامية 446-454هـ، أو لمعاقبة ابن باديس الصنهاجي فإن تلك الحركة لتلك المجاميع البشرية ذات الجذور العربية الأصيلة غيرت وجه التاريخ إلى يوم الناس هذا[23].

تدوين السيرة

العربي لقد كانت القبائل الهلالية -في تلك الفترة على الأقل- تحافظ على طابعها الأعرابي القح، وهي في معاشها لا تعتمد على ما أفرزته الطبقات الفاطمية الجديدة، وهي في ضعنها وترحالها لم تتغير كثيرا عن طبيعة منشئها الأول، وقد استطاعت بفضل تلاحمها أن تحافظ على الطابع العربي، في شكله ومضمونه دون أن تمسه عوارض التحول والتغير. لقد كان لهذه الميزة مفعولها الحي في نقل العروبة إلى البقاع التي مرت تلك القبائل بها أو اتخذتها مستقرا ومنها منطقة المغرب العربي.

وكان من الطبيعي أن تتلبس هذه التغريبة بأشكال شفهية من أخبار و قصص ترويها الذاكرة الشعبية عن حركات القبيلة الداخلية في شتى تمظهراتها الفردية أو الجماعية، كالبطولة و النجدة و العفة والكرم والشهامة، وغيرها مما كان محط اهتمام الفرد والقبيلة على حد سواء.

جاء في بعض روايات السيرة الهلالية «فلما انتهى الأمير حسن من هذه الأبيات وسمعها السادات الكرام استحسنوها غاية الاستحسان، وسجلها زيد بن مانع

في الديوان لتبقى لهم ذكرى في طول الزمان» كما تشير بعض الأخبار أن السلطان حسن بن سرحان سجل الحوادث التي حصلت في بلاد نجد في كتاب[24].

يرجح الباحث أن السير الشعبية بمجملها بدأت نصوصا كتابية في العهد المملوكي في القاهرة ودمشق ثم انتقلت إلى الشفاهية وتلونت بلون البيئة التي عاشت فيها.

وقد أخذ بعض الباحثين ومتلقي السيرة الهلالية مثل هذه الأخبار على أنها حقيقية، مستندين إلى أن العرب كانوا يسجلون أيامهم وأخبارهم وأحداثهم ويضبطونها في الأوراق كما سمعوا بها أو شاهدوها. وأن تدوين الأحداث يقوم على أساس تقدير الناس لها والخوف من تزييفها وتشويهها[25].

بينما يرى باحثون آخرون أن العرب نقلوا معهم لبلاد المغرب إرثهم الثقافي الذي يمتد إلى العصر الجاهلي بما فيه من أساطير وخرافات، وعلى رأسه نمط القصيد وإنشاده وهو ما شكل النواة الأولى لما سمي لاحقا السيرة الهلالية أو التغريبة[26] ليس من الثابت أن أحدا من الهلاليين، شيوخا كانوا أو رواة حافظين قد قام بتدوين شيء من تلك الأحداث، والذي أراه أن ما جرى لتلك القبائل في مسيرها للمغرب وصراعاتها القبلية كان يروى مشافهة على نسق السرد الحكائي الشفاهي، ينقلها الآباء للأبناء والأجداد للأحفاد، والراجح لدي أن قرنين من الزمان على الأقل مرا قبل أن تكتب تلك الأحداث، وقد جرى لها ما جرى للحكاية الشعبية من تغير، كما يقولون في سرد الحكاية الشعبية (الحكاية على 100 رواية).

ولعل أهم ما يميز السير الشعبية هو الانفتاح الثقافي التراكمي، وهو ما أسماه شوقي عبد الحليم، التراكم السيري الملحمي[27].

الهوامش

1 – ابن منظور، لسان العرب، (مادة حكي).

2 – ينظر : جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، 1979م. ومجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأجبن مكتبة لبنان، بيروت، 1979م، وإبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، التعاضدية العالمية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 1986م.و طه الهباهبة، الحكاية الشعبية في محافظة معان، دار الينابيع للنشر، عمان، 1988م، ص23.

3 – ينظر : فراس السواح ، مغامرة العقل الأولى، دار علاء الدين للنشر والتوزيع : 2002، وينظر للعلاقة بين الحكاية والأسطورة: شكري محمد عياد، البطل في الأدب والأساطير، دار المعرفة، القاهرة، ط1، 1959م، ص 127 – 129، وتوماس بلفنش، عصر الأساطير، ترجمة رشدي السيسي، دار النهضة العربية، القاهرة، 1966م ونبيلة إبراهيم، اشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص48-9. وأحمد كمال زكي، الأساطير: دراسة حضارية مقارنة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1985م، ص54.

4 – فردريش فون ديرالين، الحكاية الخرافية (نشأتها، مناهج دراستها، فنيتها)، ترجمة نبيلة إبراهيم، دار العلم، بيروت، لبنان 1973م، ص154.وينظر: عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة: ص21-20. و نبيلة إبراهيم، اشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار النهضة، القاهرة، ص91.

5 – ينظر : الحكاية الشعبية في التراث المغربين ندورة لجنة التراث، الرباط، 2005، ص1.

6 – ينظر : الحاج بن مؤمن، وفي الحكاية مآرب أخرى، من أعمال ندوة الحكاية الشعبية المغربية، ندوة لجنة التراث، الرباط، 2005، ص135.

7 – أحمد بسام ساعي، الحكاية الشعبية في اللاذقية، ص12.

8 – فلاديميربروب، مورفولوجيا الخرافة، ترجمة إبراهيم الخطيب، الدار البيضاء، الشركة الغربية للناشرين 1986.ص 60-33.

9 – ينظر نبيلة إبراهيم، سيرة الأميرة ذات الهمة، القاهرة، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر: 1995.

10 – ينظر : طه الهباهبة، الحكاية الشعبية في محافظة معان ص47 – 56.



الشعر الشعبي الجزائري

قراءة تأثيلية في المفهوم والتطور وأشهر الأعلام.

د. جلول دواجي عبد القادر - كاتب من الجزائر

إن الحديث عن الأدب الشعبي حاجة ملحة فرضتها إشكالية البحث في القيم الثقافية والاجتماعية والفكرية الأصيلة للشخصية الوطنية، فالأدب الشعبي يعد أهم الركائز الثقافية الوطنية والبحث في مجاله بحث أصيل مرتبط بالكيان الثقافي لأية أمة من الأمم البشرية لأن من لا تراث له لا حاضر ولا مستقبل ولا بقاء له.

وهذه الحاجة الملحة بدون شك يمليها الواجب ومسؤولية إثبات الذات وتحديد هويتها وتدعيم بقائها واستمرارية صمودها في خضم هذا التهافت الفكري والسياسي والثقافي والإيديولوجي والتكنولوجي.

والأدب الجزائري كغيره من آداب الأمم الأخرى يمتاز بالتعددية والتنوع في أشكاله التعبيرية (عربية فصحى ولغات أجنبية ولهجات محلية وألغاز وأمثال وسير وشعر ملحون...الخ)، تلك الأشكال والأجناس مرتبطة ارتباطا عضويا بهموم وآمال الإنسان في حركيته الاجتماعية والسياسية والنفسية داخل الوطن، وليس غريبا أن يكون للغة العامة أدب شعبي يعبر عن حاجات وعواطف الطبقة المحرومة كما للغة الرسمية أدب، وإنما الغريب أن يبقى هذا الأدب بعيدا عن ميدان الدراسة والبحث والاعتراف به من قبل المؤسسات العلمية إلا ما قل وندر، زد إلى ذلك غض الطرف عنه والإقلال من أهميته عند بعض الأكاديميين الرسميين كما ينعتون لأن هذا في نظرهم هو التقليل من أهمية العربية وتشجيع على إثارة النعرات وإحياء للهجات الأقليات والأمر ليس كما يظنون.

فالأديب الشعبي الأصيل هو بمثابة الطاقة المحركة لوحدات الشعب والقادرة دوما على تحويل الجراح والنكبات إلى نصر، فهو لا يخوض المعارك بسيفه بل يسجل الانتصار بأمانته مثلما يصف الهزيمة بألم وحسرة.

وتبحث ورقتنا البحثية هذه في تسليط الضوء على الأدب الشعبي الجزائري وأهميته والوقوف عند مضامينه وقيمته وفنيته وجماليته وأدبيته، والتعريف بشعراء الشعر الشعبي الجزائري وبعض النتف من شعرهم، وإماطة اللثام عن أدبنا الشعبي الجزائري وخاصة النص الشعري الذي ما يزال يحتاج إلى الدراسة والتحليل ونفض غبار التهميش والنسيان عنه.

ماهية الشعر الشعبي

يعد التراث الشعبي وعاء ثقافيا وفكريا يحوي اللغة والدين والمعتقدات وكل ما له آصرة بالفولكلور، فهو ينهل من جميع هذه العلوم، ولكنه لا يتبع منهجا علميا محددا يتقاطع مع كل هذه المعارف ليصل إلى صورة معبرة عن أحاسيس الشعب ومشاعره الناتجة عن بيئته وواقعه الاجتماعي.

اختلف الباحثون في تحديد مفهوم الأدب الشعبي، سواء كانوا مختصين في المجال أو باحثين في الأدب بصفة عامة، نورد بعضا منها: يقول عبد الحميد يونس: «الأدب الشعبي هو القول الذي يعبر به الشعب عن مشاعره وأحاسيسه أفرادا وجماعات، فهو من الشعب وإلى الشعب يتطور بتطوره وهو غذاؤه الوجداني الذي يلائمه كل الملائمة وليس ينفعه غيره وهو يمتاز عن سواه بسمات نجدها في سائر أنواع القول وأقسامه التي تناقلتها الأجيال وتعتز بها المَواطن والشعوب»[1].

فالقول هذا يكشف السمات التي تميز الأدب الشعبي عن غيره من الآداب كونه قادرا على نقل حاجات الفرد والجماعات حتى إنه ليعتبر الغذاء الرئيسي المتوافق مع أفكارهم، وهو ما جعلهم يتفاعلون مع نصوصه ومن ثم نقله وتناقله وحفظه عبر الأجيال.

الأدب الشعبي أدب متوارث جيلا بعد جيل بالمشافهة والحفظ في الصدور قبل أن ينتقل اليوم إلى السطور وحدد له البعض أربع خصائص وهي كونه:

* مجهول المؤلف.
* متوارث جيلا عن جيل.
* عامي اللغة.
* يتناقل بالرواية الشفوية.

بينما يذهب آخرون إلى أنه تعبير عن مشاعر الشعب في لغة عامية أو فصحى، وقد عرفه محمد المرزوقي «ذلك الأدب الذي استعار له الشرقيون من أوروبا كلمة (فلكلور) على خلاف في صحة إطلاق الكلمة على ما نسميه بالأدب الشعبي بالضبط»[2].

ولا يمكن إغفال الرأي الذي قال به سلامة موسى في النص الشعبي على أنه «إحساسُ إحساسِ الشعب»[3].

الشعر الشعبي فرع من الأدب الشعبي له مميزات عدة من بينها الصدق في كونه يصدر من النفس دون مراوغة، وهو يضم الحرارة في العاطفة لأنه مصدر القلب وهو معبر عن حياة الشعب بما فيها من بساطة وتعقيد لأنه نابع من أعماقها لا من سطحياتها، ويشمل

جميع شرائح المجتمع ويركز أيضا على اللغة الشعبية التي يوظفها الشاعر الشعبي، والتي وجب أن تكون لغة القوم التي يفهمونها ويتواصلون بها.

علاقة الشعر الشعبي بالشعر الفصيح

يذهب بعض الدارسين إلى أن الأدب الشعبي هو الأدب المعبر عن الذاتية (الشعب)، والمشكل الذي يطرح نفسه هو كيف يعبر الأدب الشعبي تعبيرا عن ذاتية الشعب؟ فكلمة - ذاتية - لها مدلول عام، لا تميز الأدب الرسمي عن الأدب الشعبي، كما أن هذا الأخير يستهدف تقدم الشعوب وخدمة مصالحها على الرغم من أنها خاصية تتجلى بصورة أوضح في الأدب الرسمي منها في الشعبي، وليس في مقدوره أن يرقى إلى الصورة التي يمتلكها الأدب الرسمي في رؤيته الفكرية وثقافته الحضارية رغم مواكبته للتطور واستندوا في توضيحهم لهذه العلاقة بقولهم «فيه أدب الفصحى وأدب العامية يقتضي الخيار في استخدام اللغة التي يريدها الأديب الرسمي يضاف إلى تجاهل دور اللغة الفوارق الثقافية بين الأديب الرسمي والأديب الشعبي، بحيث لا يبقى مبرر للقول بوجود أدب شعبي وأدب رسمي»[4].

و هذا قول يتنافى وواقع الأدب الشعبي المعبر عن الحياة الاجتماعية البسيطة التي تترجم بيئته التي ينتمي إليها، فهناك عدد كبير من الأدباء الشعبيين لم يلتحقوا بالمدارس إلا أنهم أتوا ربما بما لم يأت به البعض في الأدب الآخر (الرسمي)، كون الأديب الرسمي يتصل بالفكر المعاصر عن طريق الكتاب والمجلة والصحيفة وغيرها من وسائل الاتصال، فهم بهذا القول يستبعدون دور اللغة في الأدب الشعبي على الرغم من اعتبارها الوسيلة المهمة في إيصال المعاني والأحاسيس النفسية، وليس ملزما على الأديب الشعبي أن يعبر بلغة معربة، ويرتفع إلى مستوى الأديب المدرسي، ولكنه مجبر على استخدام العامية التي يتقنها ويفهم معانيها هو ومن يتحدث عنهم أو إليهم.

فالأديب الشعبي عموما يتميز بالواقعية والصدق في التعبير بطريقة أفضل من الأديب المدرسي باعتباره أقرب إلى الطبقات الشعبية، والصدق بآلامها وهمومها، على عكس الأديب المدرسي، أضف إلى ذلك الاختلاف البارز في أسلوبه وبلاغته عن أسلوب الأديب الرسمي، وفي هذا الصدد يقول عبد الله الركيبي في كتابه (الشعر الديني الجزائري): «ومع هذا نجد أرضية يلتقي فيها الشاعران الرسمي والشعبي، ومن يتلقى شعرهما أميا أو متعلما، وهذه الأرضية ما يمكن أن يطلق عليها الإطار الحضاري الواحد الذي يضم هؤلاء جميعا حيث يتقاربون في النظرة وفي الإحساس والتفكير والذوق»[5].

وهناك من يرى أن الإطار الثقافي والحضاري الذي ينهل منه الشاعر الشعبي والشاعر المدرسي مشترك بينهما، مما يستدعي وحدة الرؤية والتصور، وهو اعتبار خاطئ، لأن الاشتراك في الإطار الثقافي والحضاري لا يولد بالضرورة وحدة الرؤية، ولتوضيح هذه الفكرة يمكن أن نسوغ المثال الآتي: إن الشاعر الشعبي الأمي عند مشاهدته لفيلم «الرسالة» ويرى عبد الله غيث يؤدي دور سيدنا حمزة فسوف يتبادر إليه أنه هو لا محالة، على خلاف الشاعر المدرسي عند مشاهدته لنفس الفيلم يتبادر إليه مجموعة من التساؤلات، من بينها إذا كان قد أدى عبد الله غيث الدور جيدا أم لا، ويقابل بين حوار الفيلم والتاريخ الإسلامي، وهل تقيد الحوار بالأحداث التاريخية بصورة أمينة التي تناسب أغراض الفيلم؟ إلى غيرها من الأسئلة[6].

فالشاعر المدرسي يوظف مجموعة من المعارف عند مشاهدته للفيلم بغية تقسيمه وفهمه بينما يقف الشاعر الشعبي من الفيلم موقفا سطحيا، وحين تصفح نماذج من الشعر الشعبي نلاحظ أن السمة الغالبة عليه هي اتباع الشكل التقليدي للشعر العربي الرسمي، سواء من حيث الصيغة والمفردات والتراكيب، وكذلك اعتماد الشاعر للقافية الواحدة، وهو يتخذ شكل القصيدة المعربة حيث إنه لا يختلف عن الشعر العربي الرسمي مخالفته لقواعد الإعراب، واعتماده على طريقة التسكين التي يستخدمها الشعبي بكثرة[7].

ومن هنا يمكن القول: إن الشعر الشعبي يعتبر امتدادا للشعر الرسمي حيث إن الشاعر الشعبي استطاع أن يقلد ويسير على نمط القدامى من حيث

الأغراض مـن مدح ورثاء وغـزل وغيرهـا وتباين وجهات النظر في تناولها، حسـب الظروف الخارجيـة أو الداخلية وهـذا أحمد أمين يـدلي برأيه في هذه النقطـة يقول: «من هنا اسـتطاع الشاعر الشـعبي أن يقلد كل أغراض الشعر مدحـا ورثـاء وهجـاء وحماسـة مـع اختـلاف في الرؤيا وتبايـن في الأسـلوب واختـلاف التصوير»[8].

الشعر الشعبي و فوضى المصطلحات:

أطلـق الدارسـون على الشـعر الشـعبي تسـميات كثـيرة، تختلف حسـب الإطلاق الـذي شـاع في بيئة دون سـواها، أو حسـب اختيار الباحث لهذا المصطلح و ذاك، وهو أمر مـرده إلى اختلافهم مصطلح الشـعر في حد ذاته، فلكلٍّ وجهةٌ هـو مُولِّيها في اختيـار المصطلـح وإيمانه به بحجج وتبريرات يسـتدل بهـا على هـذا الاختيار.

ويمكـن إرجـاع التبايـن في الـرؤى إلى عـدم تحديـد مفهـوم -الشـعبية- في الأدب فهناك من يعرف الشـعر الشـعبي بالفن الذي جهـل قائله بينما يـرى آخرون قصره في العراقـة والقـدم وإخراجه من دائرة الشـعر الشـعبي الذي عـرف قائله.

و مـن بـين التسـميات الـتي أطلقـت على الشـاعر الشـعبي (الملحـون) الـتي دار حولها الجدل فقـد أطلقها البعـض علـى الشـعر دون النـثر مـع أن اللحـن مـن خصائـص الأدب الشـعبي شـعرا ونـثرا.

ويـرى محمد المـرزوقي أن إطـلاق مثل هذه التسـمية على الأدب الشـعبي والشـعر الشـعبي كلاهما تسـمية خاطئـة، ولابد من تصحيحها ويضيف أن أحسـن ضبط لذلـك ما قاله حسـين نصار: «الأدب الشـعبي هو الأدب المجهـول المؤلف، العـامي اللغة، المتـوارث جيلا بعد جيل بالرواية الشـفوية»[9].

ومما سـبق الإشـارة إليـه هـو أن الروايـة والتوارث وجهـل المؤلـف ليسـت قيـدا لمفهـوم الأدب الشـعبي، فالروايـة مثلا لا تختص بالتعبير الشـعبي فقط، وإنما هي عامـة وتشـكل الأدب الرسـمي أضف إلى ذلـك أن القول بجهـل المؤلـف أو معرفته لا يحـددان مفهوم الشـعبية في الأدب بـل يجـب دراسـة النصـوص، والبحث فيمـا إذا كانت قد اسـتوفت المقاييس المطلوبة، فهي أدب شـعبي وإلا العكـس، وبالرغم مـن ذكر هذا فهي تبقـى جزءا من تاريـخ الأدب الشـعبي، ومن بـين الذين أرجعوا شـعبية الأدب إلى العراقـة والقـدم -عبد الله الركيـبي- وهو أمر لا يختلف عـن القول بجهـل المؤلف ويضيـف إلى ذلك أن الاهتمام بالنصوص يسـاعد أكثر في تحديد شعبية الأدب أكثر من التمسـك بصاحبه، والحقيقـة أن القارئ والمتتبع للنصـوص الشـعبية يوجه تركـيزه إلى النـوع الذي يجيد في التعبـير عن همومه ومشـاكله، دون أن يـولي أية أهمية لقائلها سـواء كان معلومـا أو مجهولا، علـى الرغم من أن العلـم به يعـد من أهـم العوامل المسـاعدة على شـيوع شـعره و انتشـاره بين الشـعوب، ولا يمكـن الحكم على أشـعار عبـد الله بن كريو أو سـيدي لخضر بـن خلوف أو الشـيخ السـماتي أو محمد بن سـهلة وغيرهـم أنها ليس شـعبية بحجة العلـم بأصحابها.

وهنـاك مـن ذهـب إلى حصـر كلمـة (الملحـون) في موضـوع النطـق علـى خـلاف قواعـد الإعـراب بينمـا يعممهـا آخـرون لتشـمل «مـا له صلـة بالقصيـدة من حيـث أنواعها وأشـكالها ولغتهـا ونحوهـا وقوافيها ومن حيـث مـا فيها مـن صـور فنية ثـم مـن حيـث بناؤها أيضـا»[10].

ويـرى محمـد المـرزوقي أن الشـعر الملحـون أعم من الشـعر الشعبي أي يشـمل كل منظوم بالعامية والملاحظ عنـه أنه لم يهتـم باسـتخدام هـذه الكلمة على الشـعر الشـعبي، وإنما بتاريخ دخـول اللحن إلى اللغـة العربية، ومـن بـين الذيـن تطرقـوا إلى إعطـاء التصـور الصائب بإطـلاق هذه الكلمـة (الملحون) على هذا النـوع من الفن هو عباس الجـراري وهو في مقام الرد علـى أصحاب الرأي القائـل بأنها ترجع إلى الغنـاء، فقد وجد نفسـه حائرا بين أمرين، أحدهما يـرى أن الغناء يـأتي في المراحل الأخيرة من نظم الشـعر، ويذكـر أيضا أنـه أطلقها القـدامى على ما يقابـل الشـعر المعرب، وقـد ورد لـه قول في هـذا الصدد يدعـم به رأيـه مفـاده أن ابن سـعيد يقـول متحدثا عن بعض الشـعراء، وله شـعر ملحون على طريقـة العامة.

ويعلـل عبـد الله الركيـبي اختيـاره لإطـلاق كلمـة

الملحون على الشعر الشعبي الجزائري دون غيره من المصطلحات كالشعبي والعامي راجع إلى ما شاع في بيئة المغرب العربي التي عنيت بدراسته وإيجاد الدارجة أداة له، وباستطاعته التعبير عن مزاج العامة.

وهناك قسم آخر من الفنون الشعبية ألا وهو الكلام المنظوم الذي قام جماعة من الدارسين من استبعاده عن هذا الفن، رغم اعتماده على النظم، واعتبروه شعرا عاميا وليس شعبيا.

ومن بين التسميات التي أطلقت على الشعر الشعبي أيضا (العامي)، وهي تسمية خاطئة كذلك في رأي البعض لاحتوائه على خصائص لا نجدها في العامي الذي يمكن اعتباره كلاما عاديا.

وقد ينطبق مصطلح (الزجل) الذي أطلقه البعض في بيئة دون سواها لاختلاف الأوضاع الثقافية والسياسية التي تؤثر في التعبير الشعري.

إنه بالرغم من إطلاق النقاد ودارسي الأدب هذه التسميات المختلفة على الشعر الشعبي، نجد أن هذه الكلمة الأخيرة (الشعبي) تتطابق مع مفهوم الطبقات الشعبية لهذا الفن دون غيرها من المصطلحات، كالملحون والزجل، ذلك لأن صفته الشعبية ينبغي أن تستند إلى خصائص ومقومات الشعر الشعبي نفسها.

الشعر الشعبي و ظهوره في الجزائر

الحديث عن نشأة أنماط الثقافة الشعبية عموما والشعر الشعبي خصوصا صعب التحديد، وما وصلنا من نصوص الأدب الشعبي شفاهيا، يرتبط بالثقافة الإسلامية موضوعا ومحتوى بحيث يصعب على الدارس تحديد ما كان متداولا قبل دخول الفتح الإسلامي إلى بلدان المغرب العربي.

وما يعرف عن ظهور هذا النوع من الإبداعات الشعبية في أقطار المغرب العربي يرجع إلى الفترة التي دخل فيها الهلاليون إلى إفريقيا في منتصف القرن الخامس الهجري حيث إنه قيل بعدم – في حدود معرفتنا واطلاعنا – توفر نصوص من الشعر الشعبي سابقة لهجرة القبائل الهلالية، ولا بد لذلك من أسباب لهذه الظاهرة وهي طروحات تبقى مجرد احتمالات واردة لا تعبر عن الحقيقة بصورة قطعية، ومن بين تلك الاحتمالات القول بأن انقراض الشعر الشعبي الذي كان موجودا قبل القرن الخامس الهجري بما يرجع إلى أن الشعر تعبير ذاتي يرتبط بأغراض حاربها الإسلام لأنها تخالف مبادئ الشريعة الإسلامية وتتعارض مع الدعوة إلى تكوين أمة موحدة، ومن تلك الأغراض الشعرية نجد – الفخر – بالأنساب والمرأة والتغزل بها أضف إلى ذلك تمجيد الروح القبلية، وهاته الأغراض هي التي تتيح للشاعر أن يعبر عن وجدانه وعواطفه بالطريقة التي يريدها ولو على حساب الأخلاق والمبادئ التي تسيء إلى العلاقات الاجتماعية.

وهناك احتمال آخر مفاده أن الشاعر الشعبي كان أميا ولا يحسن تدوين ما ينظمه ولما هجر الشعراء الشعبيون نظم الشعر الشعبي انقرضت نصوصهم .

ويذهب محمد المرزوقي إلى أن الشعر الشعبي ظهر في بلدان المغرب العربي بعد استقرار بني هلال وسليم في إفريقيا و قد ورد في تعليله قوله: «لم يترك لنا التاريخ أي أثر لشعر منظوم باللغة الدارجة الشعر الشعبي قبل منتصف القرن الخامس الهجري إلى أي قبل الزحفة الهلالية سنة 443هـ»[11].

ويضيف أيضا «إن دخول الهلاليين إلى المغرب العربي وما قاموا به من حروب دينية كان له أثر كبير على الحياة الثقافية والفكرية في المغرب العربي»[12].

ويشير محمد المرزوقي إلى جانب ذلك التأثير كثرة أولئك الأعراب وتغلبهم على إفريقيا و انتشارهم في منا كبها .

والمعلوم أن بني هلال كانوا خليطا من القبائل العربية ذات اللهجات المختلفة، وكانوا ينظمون الشعر بهذه اللهجات، ومن هنا وجد الأفارقة في شعر الهلاليين ما شجعهم على نظم الشعر الشعبي من جديد، ويرى محمد المرزوقي إرجاع ظهور الشعر إلى استقرار بني هلال في المغرب العربي، ومن غير المنطقي أن يصنع الهلاليون من أبناء المغرب العربي شعراء لم



2

تكن موهبة الشعر للسكان أصلية، لهذا يمكن القول بأن تطور الظروف الاجتماعية والسياسية وما أدخله الهلاليون من لهجات غير معربة كان من العوامل التي ساعدت على عودة الشعر الشعبي من جديد.

ولعل من أهم العوامل المساعدة على انتشار هذا النوع من الفن أي الشعر الشعبي في البلدان العربية هو تأثير الأندلسيين ولا نذهب بعيدا عن هذا الرأي الذي لا توجد أدلة قاطعة تؤكده، نجد فن الزجل فهو من ابتكار أهل الأندلس وقد اشترط في نظمه اللهجة العامية، وهو ما سهل على الشاعر الشعبي تقليده والنظم على منواله، ولازال تأثيره قائما حتى اليوم، نجد مثلا الفرق الأندلسية إلى غيرها من الأسماء التي تبين مدى تأثير هذه الهجرة في مثل هذا الفن، وقد جاؤوا فرارا من الظلم والاضطهاد بعد سقوط الأندلس، على عكس بنو هلال الذين دخلوا البلاد العربية من أجل تطبيق خطة سياسية للوصول إلى هدف معين.

إن معرفة نشأة الشعر الشعبي الجزائري من الصعب الوصول فيها إلى رأي قاطع، لأن الدراسات التي تناولته أي تناولت موضوع الأدب الشعبي في الجزائر تكاد تكون معدومة على حد قول دارسيه.

وعند دراسة النصوص الشعرية الشعبية الجزائرية يتضح أنها مصطبغة بصبغة الروح الإسلامية وهذا لا يعني النفي القاطع لوجود هذا النوع من الشعر قبل الفتح الإسلامي في الجزائر، فالمجتمع الجزائري له لغته وعاداته وطقوسه، ويستدعي ذلك بالضرورة وجود شعر يعبر عن وجدانه وحاجاته، وقد كان للنظرة الجديدة إلى الحياة الاجتماعية التي أتى بها الإسلام أدى إلى تخلي الشاعر عن نظم شعر لا يتماشى ومبادئ العقيدة، وإضافة التأثير الديني في الشعر، نجد التفاعل بين اللهجات العربية الواحدة مع العرب الفاتحين وكان لها تأثير أوسع من تأثير لغة الخاصة أو اللغة المعربة التي تحتاج إلى وقت لتعلم القراءة والكتابة، وهذه كلها عوامل ساعدت وتظافرت مع ظهور الشعر الشعبي الجزائري.

وقد ذهب عبد الله الركيبي يقول: «بالنسبة للجزائر يمكن القول بأن الشعر غير المعرب جاء مع الفتح الإسلامي، ثم انتشر بصورة قوية واضحة بعد مجيء الهلاليين (469هـ-1047م) إلى الجزائر حاملين معهم لهجاتهم المتعددة حين تغلغلوا في الأوساط الشعبية وساهموا في تعريب الجزائر بصورة جلية اعترف بها كثير من الدارسين بحيث أصبح الأدب الشعبي منذ ذلك الوقت ثمرة من ثمار الثقافة العربية»[13].

تمثـل الشـعر الشـعبي في جنـوب الجزائـر بصـورة كبـيرة أضـف إلى ذلـك احتفـاظ الشـعر الصحـراوي خاصيـة اسـتقرار بـني هـلال في أول الأمـر بالمناطـق الجنوبيـة كمـا أن سـكان هـذه الأخيرة لـم يختلطـوا كثـيرا بأهـل المدينـة الـتي سـادت عندهـم الحضـارة البربريـة، ولذلـك نسـتطيع القـول بـأن الشـعر الجنـوبي مثّـل روح الشـعر البـدوي، والـذي يهتـم فيـه الشـاعر بالصـورة الشـعرية الحاملـة للشـهامة والعـزة، غـير أنـه يوجـد في الشـعر الحضـري لـون آخـر تقـل فيـه الصـورة الفنيـة ويتـم فيـه انتقـاء الألفـاظ الـتي تلـبي حاجـات مجتمـع تهمـه المتعـة ويتـلاءم والغنـاء والطـرب[14].

وكان الشـاعر الشـعبي يجالس العلماء، يستمع منهم ويحضـر دروس الفقهـاء ويسـتفيد منهـا وقـد أكسـبه هـذا الكثير مـن المفـردات والمسـائل الدينيـة، ومن بين الأشـكال الممارسـة في الأدب الشـعبي فـن الموشـحات الجزائريـة، التي هي في اعتقـاد البعض أقرب إلى الشـعر الشـعبي منها إلى الشـعر المعرب سـواء من حيـث لغتها وتراكيبهـا ...، يقول التلي بن الشـيخ: «ونحـن نتفق مع بعض الدارسـين في إدخـال الموشـحات الجزائرية ضمن حظيرة الشـعر الشـعبي»[15].

يرجـع تأثـير هـذه الأشـكال التعبيريـة في الشـعر الجزائـري إلى طبيعـة المؤثـرات الثقافية مـن جهة وإلى تاريـخ هجـرة أنمـاط الثقافـة العربيـة إلى الجزائر من جهـة أخرى.

وقد سـبق دخـول الموشـحات والأزجال الأندلسـية إلى الجزائـر تأثـير القصيـدة المعربـة التي عـززت الهجرة الهلاليـة خصوصـا في المناطـق الجنوبية، وسـاعد على انتشـار هذه الموشـحات والأزجـال إلى جانـب الهلاليين هجـرة الأندلسـيين إلى أرض الوطـن الأم وكان تأثيرهـم بواسـطة مـا حملوه معهـم من أنمـاط غنـاء وطرب.

و قـد لعب الشـعر الشـعبي دورا خطـيرا في مجالات عـدة منها التبليـغ في ظل ظـروف انعدمت فيها وسـائل التبليـغ، مثلا إيصـال أخبـار الثـورة إلى المواطنين ورغم الصعوبـات الـتي كانـوا يواجهونها خلال بعث رسـائلهم وكذلك استطاع الشـاعر الشـعبي تصوير فترة الاحتلال الفرنـسي تصويـرا صادقا، ومن بـين الأدوار الـتي قام بها أيضـا، مواكبة تطـور المقاومـة الجزائريـة وحفاظه على اسـتمرار اللغـة والثقافة العربيـة في الجزائـر، فقد لعب الشعر الشـعبي دورا دعائيا إعلاميا لا يسـتهان به في صد وطـرد الغزاة في جميـع مراحله والدعـوة إلى إثبات الذات الجزائريـة بمقوماتها العربيـة والإسـلامية والأمازيغية والحفاظ علـى الهوية الوطنيـة رغم صعوبـة الواقع.

أعلام الشعر الشعبي في الجزائر

يزخر الأدب الشعبي الجزائري بمجموعة كبيرة من شعراء الشعبي نذكر بعضا منهم على سبيل المثال لا الحصر:

1 - الشاعر سيدي لخضر بن خلوف[16]:

هـو الأخضـر بـن عبـد الله بـن عيـسى الشـريف الإدريسي، المغراوي نسـبة، فهو شـريف النسب، ينتهي إلى سـلالة الإمـام علي كـرم الله وجهه، وفي هـذا الصدد يقول عنه الحاج محمـد بن الحاج الغوثي بخوشـة: «فهو شـريف إدريـسي، أما مغـراوة فإنها بـلاد نشـأته، وقد صـرح التاريخ بـأن المغراوة بطـن من زناته، وأن الرئاسـة كانـت لها قبل الإسـلام، وفي صـدره إلى عهـد الموحدين، واشـتهر منهم ملوك تلمسـان ووهران وشـلف ومعسكر والأغواط ويقـول الإدريسي: وحِسَـان النعمان بعروبتهم ولكنهـم تبربروا بالمجـاورة ...»[17].

ويضيف محمد بخوشـة قائلا: «يرجع نسـب سيدي الأخضـر بن خلوف إلى مولى إدريـس الأكبر رضي الله عنه، فهـو مغـراوي الأصل، شـريف النسـب، يلتحـق بجده عيسى الـذي انتقل إلى منطقة الشقران ناحية مستغانم، وإليك سلسـلة حسـب ما ذكرها الإمام السيوطي رضي الله عنه: هو عيسى بن الحسـن بن يعقوب الشـريف بن عبد الله بـن عمران بـن صفوان بن يسـار بـن موسى بن يحي بن مـوسى بن عيـسى بن ادريـس الولد بـن ادريس الأكـبر بن عبد الله الكامل بن الحسـن المثنى بن الحسـن البسـيط بن علي كرم الله وجهه، نعم، إن سـيدي الأخضر بن خلوف مغراوي الأصل شـريف النسـب...»[18].

إن هذه الشـهادة لتؤكد بوضوح نسب الشاعر سيدي الأخضر بن خلوف الشـريف، فهو من سـلالة الإمام علي

كـرم الله وجهه، ولقد كان في كل مرة يعتز بهذا النسـب من خلال شـعره المرصع بآيات الحكمة والعظة والرشاد.

نشـأ سـيدي الأخضـر بـن خلـوف في بيئة تشـتهر بخصال حميـدة من جود وكرم وحسـن ضيافة، وهي قيم مسـتمدة من تعاليم الدين الإسـلامي، والبيئـة العربية المشـهورة بخصال العرب الحميدة، وفي هـذا يقول محمد بخوشـة: « نشـأ سـيدي الأخضر بن خلوف في ناحية من جبال مغراوة الجزائرية في وسـط كريم، مشـهور بخصال العـرب، عندئـذ كان أول عصر الحكم التركـي ...»[19].

إن العصـر التركـي الـذي نشـأ الشـاعر بـين أحضانـه تميـز باضطرابـات سياسـية داخليـة، وتحرشـات القـوى الغاصبـة مـن الخـارج مثـل إسـبانيا وحليفاتهـا، إضافـة إلى الفـوضى والقلاقـل والهـزات الاقتصاديـة والاجتماعيـة الصعبـة، ولـم يعـرف لحـد اليـوم تاريـخ مولـد الشـاعر سـيدي الأخضـر بـن خلـوف بيـوم محـدد ولا شـهر معـين ولا سـنة مضبوطـة، والمشـهور والمحفـوظ عنـه أنـه ولـد في أوائـل الحكـم العثمـاني للجزائـر أي في أواخـر القـرن الثامـن الهجـري.

إن الشاعر سـيدي الأخضر بن خلوف كان عالما كبيرا بين أبنـاء عصره إذ كان حافظا لكتـاب الله، ومطلعا على كتب السـيرة والحديـث والفقـه والأدب والتاريخ، كما كان عارفا بقصـص الأنبياء والرسـل، وقصص الأولين، وكان له البـاع الطويـل في الثقافة الإسـلامية والتاريخ الإسـلامي كما كان أيضـا دائم الحضور لحلقـات الذكر والفقـه الحديـث ومجالـس تـدارس القـرآن الكريـم وتفسـيره، وهـذا ما أكده غـير ما مـرة في قصائده.

قضى الشـاعر لخضر بن خلوف أيـام صباه في منطقة مزغـران، كانـت المنطقة هـذه مصـدر عيشـه ، ومأوى عائلتـه وأهله، ويذكـر في قصيدة لـه أنـه كان يحب هذه المنطقـة وقد أمـضى أحلى أيام شـبابه بهـا قائلا:

حسراه يا الدنيا كاللي مـا كانت

عديت شبوب صغـري في مزغران

سيفي مجرده وأنا نضرب في الاعدا

والناس ضاجه من زجري بالخوف[20]

ولما بلغ أربعين سـنة ودع حياة الشـباب، واسـتقبل حياة أخرى كلهـا زهد وورع وتصوف ومدح للرسـول ﷺ، وغـادر منطقة مزغران – قرية صباه وشـبابه – ليسـتقر في المـكان الذي يحمـل الآن اسـمه غير بعيد عـن مزغران، وهنـاك انقطـع للعبـادة والذكـر والبـكاء علـى ذنوبـه والتحسـر على شـهوات الدنيا وملذات الحياة ووسواس النفـس والهوى والشـيطان، ولقـد قدم من مزغـران إلى المكان الـذي يسـمى الآن باسـمه، وليس معـه شيء من مال أو غيره، سـوى معرفـة الفقه والعلـم وكل ماله صلة بالثقافـة الدينيـة والأدب والتاريخ.

أخذ الشـاعر العلم عن مجموعة من المشايخ و الفقهاء والعلماء من بينهم: «سـيدي بلقاسـم بوعسـرية، وكان مـن النجباء والطلبة المشـهورين، وتتلمـذ كذلك على يد أسـتاذه سـيدي محمد بن شـاعة العالم الفقيه»[21]. كما أخذ كذلك عن الشـيخ محمد بـن الأكحل.

حفظ سـيدي لخضـر بن خلـوف القرآن عن شـيخه وصهـره في نفس الوقت «سـيدي عفيف، الـذي رأى فيه الخلال الحميدة وحسـن الخلـق، وقوة الذاكـرة فبادر إلى أن يزوجـه ابنته (قنو) فتزوجها الشـاعر سـيدي الأخضر طاعـة لشـيخه وإرضـاءً لـه »[22]، ولقـد كان في زمانـه يسـمونه شـيخ الشـيوخ، وفقيـه الفقهاء وإمـام الأئمة لسـعة علمـه وسـرعة الحفـظ وقـوة الإقنـاع بالحجة والبرهـان والدليل»[23].

ولهـذا ذاع صيـت الشـاعر واشـتهر اسـمه وعمـت مناقبـه مـن خلـق حسـن، وعلـم كثير وتصـوف وزهـد وتواضـع، كل هـذه الصفـات جعلـت منـه وليـا صالحـا يقتـدى بـه في الحكمـة والموعظـة والصـلاح والرشـاد، وزاد مـن شـهرته شـعره الرائـع الـذي خلـده وحفظتـه الأجيـال، «فأقـدم ديـوان شـعري في الشـعر الشـعبي الجزائـري ينشـر في بلادنـا كان قـد قـام بـه الأسـتاذ بخوشـة محمـد رحمـه الله سـنة 1958م»[24]، حيـث جمع إحدى وثلاثـين قصيـدة قـدم لهـا وذيلهـا بتعاليقـه وآرائـه وشـروحاته.

تعتـبر قصيـدة «ابقـاوا بالسـلامة» سـيرة ذاتيـة مختصـرة لحيـاة الشـاعر، وربمـا تكـون آخـر قصيدة



3

قالها الشاعر في حياته، لأنه يودع فيها أبناءه وأهله ويوصيهم خيرا بأنفسهم وبمن حولهم ويجمع أبناءه فيورثهم رزقه وتركته، حتى لا تكون النية سيئة بعد مماته فيتباغضون ويتخاصمون فيما بينهم، وحفاظا على العشرة والمودة بينهم وصونا كذلك لشرف العائلة الشريفة، يقول:

الموت تابعتني والأرض الباردة

ابقاو بالسلامة يا أولاد خلوف

أنت يا محمد اتهلى في خيمتي

أنت كبير داري وأنت مولاها

وأنت يا أحمد خذ أدي سبحتي

بها تفكرني وقت تقراها

وأنت يا بلقاسم عمم بعماتي

تضحى لك هيبة لمن يراها

وأنت يا الحبيب ولدي نطفة من الكبدة

خذ شملتي وبرانيس الصوف

اتهلاو في بعضكم لا تشفوا في العدا

قوموا جنازتي واعطوا المعروف[25]

نعم، هذه هي التركة التي خلفها الشاعر وقام بتقسيمها على أهله، خيمة لابنه الأكبر محمد، وسبحة لأحمد، وعمامة لأبي القاسم، وشملة وبرانيس لابنه الأصغر الحبيب، وهي في الحقيقة رموز صوفية، وكل شيء من هذه الأمور له دلالة خاصة لا يعرف أسرارها إلا من تخصص في علم الصوفية والتصوف، وفي آخر البيت وصية بالتكاتف والتآزر والتعاون بينهم وإكرام وإحسان للحضور يوم الجنازة ثم يذكرهم بأختهم الوحيدة المطلقة حفصة، ويوصيهم بأن يبروا إليها ويحسنوا إكرامها والإنفاق عليها حيث يقول:

بروا يا أولادي بخيتكم هجالة

حفصة بنت الأكحل مداح الرسول

البنت يا كتنهان بلا رجالة

اتما رجالها يا سابقين الخير

إذا بكاتني معذورة في حالها

تبكي على الخلوي في بوها لا غير[26]

كان الولد البار سيدي الاخضر يدعو لوالديه، ويعتز ببنوته لهما، فأمه هي لالة خولة أو كلة اليعقوبية، وأبوه هو عبد الله ولد خلوف حيث يقول عن أمه:

محال كالخلوي في تولد شي والدة

غر العجوز كلة حملت بالجوف

الناس ياك تولد شي ولدان معبرة

من غير من كلة شباح النسوان

وكلة العجوز ولدت مداح خير الورى

محمد الشريف النبي العدنان[27]

ويدعو لوالديه قائلا:

الله يرحم قايل الأبيات

الأكحل وآسم بوه عبد الله

المشهور آسمه من الفيات

مغراوي جده رسول الله

وآمه من بيت محسنات

اليعقوبية لالة خولة[28]

واختار الشاعر مكانا يدفن فيه بعد موته، وسيكون قبره حذو تلك النخلة التي ستقيه من حر الهجيرة التي يقول عنها :

نخلة مثبتة تلقح بعد اليبوس

احذاها يكون قبري يا مسلمين[29]

ويقول :

النخلة منزلها حذايا

نظلل في ظلها البعيدا[30]

مات الشاعر سيدي لخضر بن خلوف تاركا شعرا لا يزال حاضرا يرن صداه ويحفظ ويدرس في مختلف المؤسسات التعليمية كالزوايا والمساجد والجامعات رغم طول الزمان بيننا وبينه بعد ما قضى «عمره الطويل في إرشاد العباد، فقدم لهم عصارة فكره وما استنتجه من حكم ومواعظ عبر عمره المديد ليموت فقيرا معدما، ويدفن تحت جذع نخلة مقوسة لا تزال ظلالها وارفة تقي ضريحه من حر الهجيرة»[31].

عاش سيدي الاخضر بن خلوف أكثر من مائة وخمسة وعشرين سنة، كما ورد في شعره، إنه عمر طويل عرف فيه الشاعر تطورات تاريخية وأحداث بارزة، أهمها الغزو الإسباني على أرضه التي كان يحبها ويعزها ويمجدها، وحبه هذا كان نابعا من روح عربية مسلمة واعتزاز فياض، ومن هنا تكمن أصالة الشعر الشعبي «والأصالة تعني الاعتزاز بالكيان والشخصية، وبالتالي الوقوف ضد المساس بهذه الأصالة التي تعني الانتماء للوطن»[32].

وسيدي الاخضر نموذج في الوطنية لكونه رفع لواء الجهاد ضد الغزاة الإسبان «ففي معركة مستغانم بين المسلمين والإسبان سنة 965هـ/1558م المعروفة بواقعة مزغران، شارك الشاعر الشعبي الشهير الأكحل بن خلوف المعروف بالاخضر شخصيا، وقد سجل فيها قصة المعركة في قصيدته التي مطلعها:

يا سايلني عن طراد الروم

قصة مزغران معلومة[33]

أراد الشاعر من التاريخ لهذه المعركة أن تكون «عظة للأجيال، معركة كانت بالفعل أفجع هزيمة عرفها الجيش الإسباني في تاريخه للاحتلال... فأصبحت وثيقة تاريخية هامة لأبطالنا الكرام»[34]، ومن دون شك فواجب أن نضع لمثل هذه النصوص الشعبية مكانا أقدس في القلوب، قبل أن تكون وثائق تاريخية في المتاحف والمكتبات والأرشيف لأنها كتبت بالدماء، ودبجت بالدموع ودونت في ساعة الفرج بعد محن ونكبات أرادت مس الكرامة ودس الشرف ومحو أصالة الشعب الجزائري العربي المسلم، يقول ملخصا حياته:

جوزت مائة وخمسة وعشرين حساب

وتميت من ورا سني ستة اشهور[35]

ويذكر بأنه ولد في أواخر القرن الثامن الهجري، وأنه أتم القرن التاسع بأكمله:

من قرن الثمانية أديت سنين اوزايع

والأيام هاملة والجالب مجلوب

بفضل النبي تميت القرن التاسع

والفلك ينثنى والحاسب محسوب[36]

ومثلما لم تحدد سنة ميلاد الشاعر، فكذلك لم تحدد سنة وفاته بالتحديد لقلة المصادر التاريخية التي تؤكد ذلك.

2 - ترجمة عن حياة الشاعر بن كريو[37]:

هـو التخي عبـد الله بـن محمد بـن الطاهـر القاضي وأمـه التـخي أم النون مـن نفس الأسـرة، ولـد عبد الله بمدينـة الأغواط واختلـف في تاريخ ولادته، فالشـائع في ذلـك أنه سـنة 1860م، وذلـك ما نقش على قـبره، لكن بعض الدراسـات تذكـر أن ولادته كانت سـنة 1869[38]، كان والـده قاضيـا وبعـد أن أتم الشـاعر دراسـته وصار مؤهـلا لأن يحتل منصب قـاضي ويكون خـير خلف لخير سـلف محققا بذلـك آمال والـده فيه.

كان عبـد الله بـن كريـو اجتماعيـا، يحـب المجالس الأدبيـة والمناقشـات الثقافيـة الـتي كانـت تجمعـه بأصدقائـه مـن الفنانين والشـعراء والقضـاة، كما عرف بميلـه الشـديد إلى مجالس الأنـس الـتي كان يرتحل من أجلهـا إلى مختلـف المدن وبالإضافـة إلى ثقافتـه الدينية التي أهلته لأن يكـون قاضيا، كثير النظـر في كتب التاريخ والأدب، وكان يملـك مكتبة يقال إنه أحرقها بنفسـه بعد فقدانـه لبصره، وبالتالي سـوء حالته المادية، وقد كانت تلك المكتبـة تحوي الكثير من أشـعاره التي دونها بنفسـه ورفضـه إذاعتهـا بين النـاس تتسـم أشـعاره باحتوائها الكثير من الـتراث العربي الإسـلامي، كما أن لغتـه قريبة من لغة الشـعر العـربي القديم.

وقـد روي أنـه كان يقـوم بتجـارب تطبيقيـة في علم الكيميـاء للتوصـل إلى صنع (الويـز) أي الذهب بالعامية المحلية الجزائرية، وقد أكد شـعره الذي يذكر فيه أسـماء الـرواد والعلماء الذين مارسـوا هذا العلـم كأفلاطون أنه كان مهتمـا بهذا العلـم اهتماما بالغا.

وفي سـنة 1921م تدهـورت حالـة الشـاعر الصحية والنفسـية نتيجة الفقر وسـوء التغذية وانتشـار الحمى الصفـراء في مدينة الأغواط التي لا شـك في أنه قد أصيب بها هو الآخر، توفي الشـاعر يـوم 21 أكتوبـر 1921[39].

ومـن أشـهر ما قال الشـاعر عبـد الله بـن كريو هذه النتف:

يا مرسولي سر بجوابي وديه

يمكن بيد الظريف وعنـالي

ياهات اخبار الخير لنا كن انبيه

والمراه اللى بيننا وريهـالي

سال على محبوب قلبي سال عليه

سال عليها سال شاطنة حالي

قل لها وعلاه محبوبك تنسيه

غيظانة شكيت ما كيش تسالي

قداش ان مرسول لي شقيتيه

كرهوك الحساد بغضة على جالي[40]

ويقول عبـد الله بن كريو في قصيدته المشـهورة «قمر الليل» الـتي يعرفها كل جزائري:

قمر الليل خواطري تتونس بيه

نلقى فيه اوصاف يرضاهم بالي

يا طالب عندي حبيب ماليه شبيه

من مرغوبي فيه سهري يحلالي

انبات انقسم في الليالي تنظر ماليه

يفرقني منه الحذار التالـي

خايف لا بعض السحابات تغطيه

إذا غاب ضياه يتغير حالـي

ياسايل عن خاطري واش رامسهيه

اللي جلى قلبي جالـي[41]

3 - ترجمة عن حياة الشاعر بن سهلة:

ولـد بومدين بن محمد بن سـهلة بتلمسـان التي كان الأطفـال فيها يقضون صباهم بين المسـيد (المسـجد أو الكتاب) أو المدرسـة والحانوت (المتجـر) أو العمل، حيث كانـت العادة تقتـضي تعليـم القـراءة والكتابـة والمهنة الضرورية لضمان رزقـه، وتعتبر مهنة الحياكـة (الدراز) هي الرائجة آنذاك، فاشـتهر أهل المدينـة بالإجادة فيها[42].

اهتـم الشـاعر بومدين بن سـهلة بالطـرب والغناء، وقال الشـعر مبكرا، وكانـت ملهمته فتاة تدعـى (بدرة) تهوى الاسـتماع لأشـعاره، وهو مـا فجر قريحة الشـاعر، وصـار يكتب أشـعارا يخاطب بهـا فتاة أحلامـه التي هام بها، ووجه شـعره لها مباشـرة، فنظم قصائد في محبوبته

(بدرة)، وتعلقه بها كان سبب عبقريته في نظم الشعر، وكانت هي تحفظ شعره وتصغي إليه خصوصا القصائد التي قيلت فيها[43].

كان الشاعر يتمتع بصفات جميلة، كحسن العشرة وخفة البديهة، وله قدرة على التعبير، حيث يردد الكثير من القصائد في الأعياد والمناسبات الدينية بتلمسان، وقد أتاحت له البروز والنجاح في مجالس اللهو التي طالما شغف بها الشاعر على غرار الشعراء الآخرين فيقول:

العود والأوتار في الرأس   القوس والرباب والكأس

مع جميع بناين الناس   يزهى كل زهواني

وأنا قاطع لياس   ماصبت من يزهيني[44]

وبحكم وجوده في بيئة راقية ووافرة الرخاء، تتوفر فيها جميع أسباب الحضارة والازدهار، إلا أن الطبقة الشغيلة الكادحة تعاني الفقر والحرمان نتيجة سوء تصرف الحكام في المنطقة وجشع الأغنياء، فنجده يعاني هذه الحالة المزرية، فأثر شعره في الرأي العام، وأحس بعضهم عليه، فارتحل إلى أقصى غرب الشمال الجزائري، وواصل مهاجمة الحكام بأشعار منها قوله:

راني من حبك يا إمام الغيد

مثل الطير اللي حاصل في الأسجان

عابد غير التخمام والتنكيد

هايم مهموم مريض في الأحزان

ما نرضى شي عمري نبوس الإيد

وعلى وجهك جرعت كل أمحان[45]

يغلب على أشعار بومدين بن سهلة الرمز وذلك راجع إلى طبيعة الحكم السائد في عهده فقد عبرت معظمها على مرارة الواقع المعاش وبذلك لقيت تجاوبا من طرف الشعب فعرفت انتشارا واسعا، وراح يرددها الحضري والبدوي، ولم تقتصر على غرض واحد، بل راحت تتلون وتتعدد بين اللزوميات والاستعطاف والشكوى والفخر والغزل والتوسل والابتهال....الخ، وما إلى ذلك، وأروع ما أبدع فيه كان الوصف مع أنه لم يكن من أصحاب التنميق والزخرفة والتأنق اللفظي[46].

4 - محمد بلخير:

تختلف الروايات في شأن مكان وتاريخ ميلاده، وهذا ليس غريبا في منطقة لم تعرف نظام الحالة المدنية آنذاك، إلا أن القاسم المشترك بين المؤرخين هو أن المنطقة التي كانت موطنا لقبيلته هي بلدة الرزيقات، قرب البيض والذي يعود إلى فخذ من أفخاذها السّبع[47] وهم من أولاد داود.

والرواية الأقرب إلى الحقيقة بشأن مكان وتاريخ مولده هي التي اتّفق حولها بعض المقربين من الشاعر[48]، حيث حدد مولده سنة 1822م بالواد المالح الواقع ما بين وهران وعين تموشنت قرب العامرية حاليا، هذا التاريخ يؤكده الشاعر وهو في سجنه بكالفي سنة 1884م:

محمد قال عليك من الشباب ولى شيباني

بعد اثنين وستين مابقي ليا ما ينزاد

ومن المفروض أن يلد في مراعي الرزيقات حسب عادة البدو، لكن الظّروف الطبيعية القاهرة وخاصة في السّنوات الشداد كانت القبائل ترحل نحو التّل طلبا للقوت والعمل في مواسم الحصاد، حيث يزداد الطّلب على الشوالة واللقاطة، هذا ما جعل عائلته تنتجع نحو الشمال حيث الكلأ والماء والعمل.

ترعرع الشّاعر وسط مجتمع معروف بخصال وشمائل كثيرة كالكرم والوفاء بالعهد وحبّ الحرية والصّبر على الشّدائد والذّود عن الأرض والعرض، فأكسبته هذه البيئة الكثير من التجارب والخبرات التي يتمتع بها أهل منطقته مما نمّى من معرفته وصقل موهبته، وقد لازم منذ نعومة أظافره الطلاب والكتاتيب لحفظ القرآن الكريم، كما عاشر بعض الشعراء والمداحين والقوالين، وتأثر بهم فتفتقت قريحته الشعرية وتحركت فيه الأحاسيس والمشاعر الوجدانية وتدفقت عواطفه سيلا من القوافي والكلام الموزون المعبر، تزوج وهو ابن العشرين من فاطمة بنت بوقفدة وأنجب منها عدة أطفال منهم لخضر وعبد القادر نسبة إلى سيدي الشّيخ:

سميت ولدي من عزّك يإمام عرباني

في البيت عند مزراقك ما انكونش جاحدوا

وكان لـه ارتباط متين بسـيدي الشـيخ الـذي يعتبره الدليـل والمرشـد والقائـد الهمـام في حياتـه وهـو بذلك ينتـمي إلى الطريقة الشـيخيّة[49].

كان محمـد بلخـير كريما شـجاعا وفارسـا مقداما لا يهاب الأعـداء، وكان يفضّل أن يستشـهد في سـبيل الله ودينـه ووطنه وعرضـه علـى أن يعيـش في بحبوحة من العيش في ظل الخضـوع للنفوذ والهيمنة الاسـتعمارية، ولهذا فإنـه يعد من رجال الحروب والمعـارك حيث روّض حصانه الملقب بالأزرق للوغى إلى أن سـقط (الحصان) في ميدان الشـرف، وقد خلـد ذلك الحدث في عـدة قصائد، أمـا أسـلحته فهـي البندقيـة مزدوجـة -الزويجة- مع مسدسـين (كوابيس رديف).

حين نكبـت الجزائـر بالاحتـلال الفرنسي، وتوسّـع كالمـرض الخبيث فـي جسـم الأمّـة، اندهش الشّـاعر محمد بلخير من هـذه الظّاهرة الغريبـة ونظم حول ذلك عـدة قصائد بـيّن فيهـا طغيان هـذا الأجنـبي الفرنسي إلى أن كانـت مقاومة أولاد سـيدي الشـيخ 1864م الّتي وجدتـه كهلا وهو ابـن الأربعين فانخرط فيها واجتمعت عنده الفروسـية وقول الشعر، وكان لشـعره الأثر الأقوى علـى الفرنسـيّين وأتباعهـم ، فأصبـح مـن المطلوبين بالقبـض عليه.

ومـن بين المعـارك التي شـهدها، عوينـة بوبكر والتي قتـل فيهـا العقيـد - بوبيرتـر- ومعركـة ابـن الحطاب ومعركـة غارات سـيد الشـيخ في فيفـري 1965م، والتي استشـهد فيها زعيم الثـورة سي محمد بن حمـزة وهو في ريعان شـبابه، كما شـارك في معركة عين ماضي أو القارة العشـوى في عهـد ثـورة بوعمامـة، بعـد مسـيرة قتالية جهاديـة بطوليـة طويلة، مـع ثورة أولاد سـيد الشـيخ الأولى والثانيـة، هاجر محمد بلخير مع الثـوار أو أولاد سي حمزة بن بوبكـر إلى الـوادي الغربي ومنه إلى قـير ثم إيغالي وتينقورايـن وبعد برهـة حصل نوع من الخـلاف ما بين بـن حمزة المؤيـد للتفاوض مـع الفرنسـيين وأخيه قدور بـن حمزة، قائـد الثـورة، حينـذاك والمتحمـس لمواصلة الجهـاد مع عمـه سي الأعلى لكـن محمد بلخـير لم يقف موقـف المتفرج من الأحـداث التي تجري حولـه أو تصيب إخوانـه، إنما كان يجول خائضـا كل الغمـار طارقا كل باب متصديـا لـكل حالـة، يحـث ويحـاول ويشـجع ويذكر، وبعدهـا اضطـر الشـاعر إلى مغـادرة معسـكر الخلاف لينتقـل إلى المنيعـة لحـث أولاد زايـد والشـعانبة علـى اسـتئناف الجهاد المقـدس، غير أنـه لم يوفـق في مهمّته فاتّجـه صوب مخيمـات ومراعي الزريقات عند عشـيرته وقبيلتـه إلاّ أنّ السـلطات العسـكرية التابعـة لحاميـة البيض أخـذت عائلته كرهينـة ونقلتهـا إلى الثكنة تحت حراسـة مشـددة من جنود مسـلحين وكان محمد بلخير يعلـم أن مـن بين أفـراد عائلتـه أخ له مريضـا فتقدم إلى المركز العسـكري باذلا نفسـه للعـدو مقابـل الإفراج عن عائلتـه فألقـي القبـض عليـه[50]، وأخضـع للتحقيقات والاسـتجوابات وبعـد ذلك سـيق إلى السـجن وقضى به عـدة أيام ثمّ نقـل تحت حراسـة مشـددة إلى معسـكر، حيـث التـأم مجلس حكمه الـذي أصدر حكمه بسـجنه 10 سـنوات مع نفيه إلى جزيرة كورسـيكا سـنة 1884م، انتشـر خبر هذا النفـي كالنار في الهشـيم في كل الأنحاء لأنّ اسـم محمد بلخـير ومسـيرة حياته قـد ارتبطتـا بتاريخ المقاومـة الشـعبية في الجزائـر خلال الاحتـلال الفرنسي للجنـوب الوهـراني والـذي دام أكثر مـن ربع قـرن، وبعد قضاء فترة بسـجن معسـكر أخـذ إلى وهـران ومنها أبحر إلى مرسـيليا، ثـم حـول إلى جزيـرة كورسـيكا ليسـجن بقلعـة كالفـي الرهيبة، اعتقد الشـاعر أنـه اجتاز بحرين من وهران إلى مرسـيليا ومنهـا إلى كالفي كمـا ورد ذلك في قصيـدة له:

فيوك يا خلقي تعوّل

سلاك الحاصلة تفك من البحرين[51]

وكـم قتلـت قلعـة كالفـي وقـلاع سـان موغريـب وكاليدونيـا وغيرهـا مـن أرواح جزائريـة كانـت متفائلة مبتسـمة[52].

كان الشـاعر محمـد بلخير في سـجنه يطلـب من الله تعـالى أن يفرج عنه ليرجـع إلى أرض الجزائـر الطاهرة، دار الإسـلام ومما يؤلمه أيضا داخل السـجن هو الإذلال الّذي كان يشعر به من شـدّة المهانة وفقدان الكرامة والإنسانية وهو الفارس الشـهم، فرغم العذاب الجسـدي المتمثل في الأعمـال الشـاقة، فإنّ آلامه النفسـية كانت أشـد، وقد



4

دوّن الشّاعر أروع القصائد في هذه الظّروف، وقد وصل البعض منها إلى الجزائر رغم السّتار الحديدي المضروب عليه، وقد جمع جزءا منها الأستاذ بوعلام بسايح وسي حمزة بوبكر، وبقيت مخزونة لدى الذاكرة الجماعية لدى أهل المنطقة ويرددها بعض المولعين بالشعر الشعبي أمثال بن حاجة محمد وحفيد الشاعر محمد بلخير الحاج عبد القادر[53].

أفرج عن محمد بلخير 1894م فرجع إلى أرض الجزائر ولم يسمح له بزيارة أهله بالبيض، فتوجه إلى الأبيض سيد الشيخ عند القبة وأقام بعض الوقت وحاول أولاد سيد الشيخ أن يعوضوه عن معاناته فقدموا له هدايا ثمينة من ملابس فاخرة وحصان جميل بسرج مطرز بالخيوط الذهبية... أمضى بقية حياته في قول الشعر الذي يفضح فيه أعمال الاحتلال الفرنسي في الجزائر ولم يمكث في مكان واحد بل كان رحالة كثير التجوال عبر الجنوب الوهراني، وحين تقدم به العمر أصبح يصاب من حين لآخر بوعكات صحية تلزمه الفراش، حتى فارق الحياة سنة 1904م أو 1906م، ودفن في مقبرة القناطر لكن بعد الاستقلال قام أحبابه وأقاربه بنقل رفاته إلى مقبرة الشهداء بدائرة بوعلام قرب البيض من جديد بجانب شهداء ثورة التحرير الكبرى.

محمد بلخير الذي نحتته البيئة فصنعت منه شاعرا مميزا عن بقية الشعراء الشعبيين فهو فارس ومجاهد وشاعر الثورة والحب عشق المرأة وعشق الثورة وعشق سيد الشيخ، فقد كان لتنقلاته الكثيرة في مناطق الهضاب العليا والصحراء ومجالسة الفقهاء وأهل الرأي والحكمة الأثر البارز في اكتسابه لكثير من المعلومات والمعارف في الشريعة والتصوف والتاريخ رغم أميته، إن أميته – إن صح التعبير– رفعت من قيمته بفضل ثقافته الشعبية، كان ذا قلب سخيّ وروح سامية فقد كان بداخل هذا الرجل البدوي ملكة شعرية أهلته لأن يكون شاعر القبيلة وفارسها، لقد قال الشعر قبل أن يبدأ في الصوم ويقر أنّه لم يتعلم القراءة والكتابة بتاتا:

ما اقريت مع طلبة بني عشير

ولا كتاب ابن خلدون جا في يدي

ويوضح مصدر ملكته بما منحه الله من ذكاء وفطنة وموهبة وبما ألهمه الله من معارف حيث يقول:

اقريت بلا كتوب من عند الرحمن

ما زينها يا ناس طاعة[54]

تميز شعره في صغره بالغزل، فقد تناول عدة نساء في غزلياته إلا أنه سعى إلى تطعيمه بالحكم والنّصائح،

يقـول عنه جـاك بـيرك «وإذا مـا أرقه الشـوق والحنان فيتمتع بسحر شـعوره كمراهق لينساب شـعره في صفاء واحتشـام وبلغه شـعبية مشـحونة بالعبر والأمثال»[55].

كمـا أنّ تجربتـه الغنية في الحيـاة من جـراء احتكاكه بالمجتمع وأهـل الدراية والعلم والخبرة مكنتـه من إدراك كنـه الكثير من الأحـداث فكانـت له فلسـفته في الحياة تنم بنظـرة صائبة وحكمـة حاضرة.

ما نيشي بادع للكلام نحسب قولي مداوي

نهدرلك بالمعنى إذا تكون للجلوس عقول

دنق للعرف إذا طال ذاك من الشجرة راوي

والقاصف بعدما تكمل يسمى موصول

الرقبة بعد ما تكنى للبارود القاوي

دنق جهد البارود قاع من صال عليه يصول

الجايح بعدما تعظمه ما يرجع شي ساوي

دنق للي مبداه شين ما مات إلا مذلول[56]

ويقول:

ما تدوم أيام الشدة	يحن ربي بأيام الخير
مـا تدوم سموم البلدة	مقابلتها ساعة تبرير

ويصـف إيمانـه بالله وبقضائـه ويدعـو الله بالمغفرة لـه ولوالديه ولجميع مـن معه، على أمل أن يفك سـجنه ويتغير حالـه بفضل الله.

أمر الله قريب ويدور المشوار

ربي قال أظن عبدي نوفيه

اغفر يا الغفار لجميع الحضار

وناظم لشعار ولوالديه

وفي قصيدة أخرى:

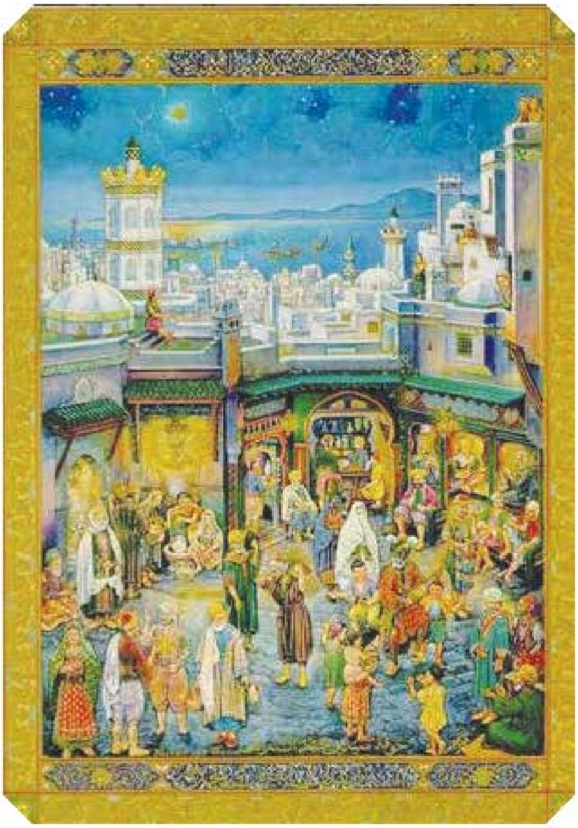
ربي غفار للزلازل

يغفر ذنبي مع ذنوب الصالحين

ابغيت من الرخا نكيل

يرعى نحلي نوار جنة العدنين[57]

انسـحب محمد بلخير مع رفاقه، بعـد معارك عديدة


5

إلى المـغرب واسـتقر في تافيلالـت، لـم ينقطـع عن قول الشـعر والتغني به، ولكـن قصائده هذه المـرة موضوعها الكفاح والاسـتنفار للحـرب، وليس يخل بالشـعر مطلقا أنّه يتحـول سـلاحا قويا في يد الإنسـان يفتـح به طريق السـعادة والعدالة الاجتماعيـة التي تزول فيهـا كل أنواع السـيطرة والاسـتغلال والعبودية، وقد احتـل الحصان فيهـا مكانة مرموقـة لا يدانيه فيهـا إلا البندقيـة، وما إن يرسـم خياله لوحـة لجـواد أو بالأحرى لجيـاد، أي حركة موكب خيل جامحـة مطلقة العنان، حـتى يمزجها برائحة البـارود، يقول:

واش يجيب إجبال كسال للفيلالي

بكري كان يجيني طير حرّ يحوم

في ذاك المضرب ضاري انحرق خيلي

ويستنى عودي حتى انجيه القوم

هذي تحريكة تغدى وذيك التوالي

ومن درك العلفة بارودها كمكوم

يطلع يـﭬ راسي حمان بﻪ انشالي

ويلعب عودي لعب إزفافني ملطوم

ومثل هـذه السـمات لا نجدها إلا في الشـعر الجاهلي عامة وفي شـعر عنـترة بن شـداد خاصة الـذي يلتقي مع شـاعرنا رغم بعد المسـافة الزمنية في الجمع بين السيف وركـوب الخيل والقلـم، يقول عنترة في هـذا المجال:

والخيل تعلم والفوارس أنني

شيخ الحروب وكهلها وفتاها

ستذكرني قومي إذا الخيل أشبعت

تجول بها الفرسان بين المضارب

فإن هم نسوني فالصوارم والقفا

تذكرهم فعلي ووقع مضاربي

أمّا محمد بلخير فيقول:

قولي ناصره ربي وادعاوي الناس

نقرا الحرف بغير لوحة

الي قال أنا رجيل يغزى معاي

يعرف خوك اسطر ولا اهرب

الكلام يواتي الأعقاد

يؤكد ويوم المشليه

كمـا يفخـر الشـاعر بمآثر قومه وجودهـم وكرمهـم فلمـا كان حسـن الضيافـة مـن الفضائـل الـتي يحتفـي بهـا بلخـير كل الاحتفـاء، لا لأنـه مطلـب مـن مطالـب الخلقيـة وصنيـع جميـل وحسـب، بـل لأنّـه كذلـك عمـل يحفـظ العلاقـات الشـخصية ويصونها ويسـتديم الحـوار ويتيـح الصلـة والتواصـل، فالاتّصـال أو التواصـل في تلـك السـهوب الجـرداء يكـف الصمـت ويؤنـس الوحشـة ويكسـر العزلـة ويوصـل الخطـاب ويبلـغ الرسـالة ويرعـى حـق الأخـوة.

نهفي وانبان كالسراب تحت الغيوم

حارز عرضي ولساني

للي قاتل بوي انضيفوا بالطعام

نضحك للي عاداني[58]

هنا يذكـر أنه ليس لنا أن نختار ضيفنـا بالضرورة فكل وافـد علينا يجد لدينـا الترحـاب والتكريم الدائـم، مهما يكن اسـمه ومركـزه في المجتمـع إن وجوده بيننـا ليفرض احترامـه ويوجـب ضيافتـه وإكرامه، وكل مـن يخل بهذه القاعدة ويخالفها وكل من يشـوه معـناها أو يحرفه، وكل من يخلـط بها أو يقصـد من ورائهـا أغراضـا أخرى تمحى شـهرته ويضمحلّ صيته وهذا تصـور بلخير:

متربص ولبيق حـافظ بلاقـراي

نعطـي حـق النـاس والواجـب

عمري ضيفي ما يبور وأنا هنـاي

عرضـي خفـت عليـﻪ ينغتـب

وفي هـذا يقـول (جـاك بـيرك): «إن بلخـير منشـد الشـجاعة البدوية، شـادي بطولة البدو الرحل والشـوق الأبـدي ليقـترح علينـا فيمـا يمليه مـن صيـغ خالصة خطـاب الغد ورسـالة الأبـد»[59].

كما أن بلخير الشـاعر وبلخـير المتيـم كان يحب وطنه ويهيـم بـه كان يحبه كما يمكـن أن يحبه بدوي قـوي القنا شـديد البطـش في الهيجاء، يتضـح ذلك عنـد ما صرح بموقفـه بـكل صرامة ولو تعلـق الأمر من منحهـم ولائه، إذا بدا مـا منهم ما يسيء إلى الوطن ولذلك يعتبر سـليمان متخاذلا وخائنـا فيفضحه قائلا:

والله مـا قعـدوا مـزان هنـاي

من غير سليمان خـان العاهـد

كمـا يفضح موقـف عطا الله الـذي صار يتجـرّأ على إصـدار الفتـاوى في صالـح الاسـتعمار وإلزاميـة إدانـة المقاومـين وإثبـات خروجهم عن الطاعـة وتأكيد ضرورة معا قبتهم:

قولو لعطا الله واش كلفك ياحزين

ولاه تشمت يـﭬ اللي ما لداهم قران

لعبت بك الدنيـا أيامهـا فانيين

ولعبت بيك القهوة وصـار الأثمان

شوف كتبك تلق أقوال متخالفين

من خير أنت ولا كلاب رحمان

وهـذه المواقـف العمليـة هـي الـتي كلفتـه حجـز عائلتـه مـن طـرف الحـكام وكلفتـه حيـاة ظلّـت مضطربـة فلـم ينعـم بالاسـتقرار، مـرة في تافيلالـت جنـوب المغـرب ومـرة في المنيعـة وأخـرى في المنفـى بكالفـي، في جزيـرة كورسـيكا وقـد أخـذ المنفـى جـزءا غـير يسـير مـن حياتـه بعيـدا عـن الأهـل والوطـن.

إن روح المقاومـة الـتي كانـت تلاحـق الشـاعر محمـد بلخير قـد كلفتـه التضحيـة بـشيء غـال، إنهـا الغربـة، غربـة في وطنـه بسـبب الاسـتعمار وغربـة في السـجن بسـبب الاسـتعمار أيضـا، ومـن هنـا كان لموضـوع الغربـة نصيـب في شـعره.

وقال وهو في منطقة تافيلالت بالمغرب:

الدنيا ضاقت وأنا رحيلي تالـي

من تفكار حبابي خاطري مهمـوم

الدنيا ليلها قـمر بـدر يلالي

وليلة فيها ظلمة وتـبان النجـوم

واش يجيب جبل كسال للفيلالي

بكري كان يجي الطير حر يحوم

وقال وهو في المنيعة:

نعشى بلاد الناس في طلـب العلا

وبـلادنـا متـروكـة للنـاس

ونكاد تفترش الثـرى وبأرضنـا

للأجنبـي مـوائـد وكـراسـي

وطني أحب إلي من كـل الدنـى

وأعز ناس في البريـة ناسـي

***

ما درت الطّايحة هجرت على ليمان

مـا هـي سرقـة ولا خـديعـة

هربت نفسي من النصارى والشيطان

وارضات لصاحب الشفـاعـة

أما في سجن (كالفي) فكان يقول:

مـن حبـه خـاطـري امهـول

وحش أولادي وحب سيدي جاوثنين

رانـي فـي كـالفـي مـجـول

أنا والشيخ بن دوينة مرهونين [60]

5 - ابن مسايب:

هو أبو عبـد الله الحاج محمـد بن مسـايب، أحد أبرز شـعراء الشـعر الملحون، من مواليد الربع الأول من القرن الثاني عشـر الهجري (12هـ)[61]، من أصل أندلسي اسـتقر بتلمسـان في حي باب الزير حيث نشـأ والتحـق في البداية بالكتاتيب القرآنيـة، فتعلم الفقه والنحـو وحفظ القرآن الكريـم، لم تثبـت الدراسـات المتتبعـة لحياة الشـاعر دلائـل واضحة عن مولده وحياته التي سـاهمت في تكوين هذه الشـخصية الفذة وذلـك لنقص مـا دوّن عنه، رغم أهميتهـا البالغة في رفـع الإبهام الذي يخيّـم على حياته.

ويعتبر محمد بخوشة صاحب الفضل في جمع ونشر بعض أشعار ابن مسايب في شكل دواوين، وقد احتوت القليل مما رواه، حتى إنها قدرت بما يفوق ألفي قصيدة[62].

لقـد أمضى ابـن مسـايب شـبابه في ممارسـة مهنة النسـيج التي سـاهمت على ما يبـدو بطريقـة أو بأخرى في تنميـة ذوقه الفني، وقـد اتهم أيضـا بالانحلال الخلقي وكثرت الإشـاعات عن تعرضه بالتشـبيب بالنساء وتلك هـي الأسـباب الـتي دفعـت بـه إلى الهجـرة إلى المغرب، بحيـث نـال حظـوة و شـأنا لـدى أحفـاد وأولاد «مولاي إسـماعيل الذهبي».

وقـد نقل لنـا ابن مسـايب في شـعره تلـك الرحلات الطويلـة حيث رسـم خريطة أسـفاره التي جـاب بها كل أنحـاء الجزائر والمغـرب الأقصـى، ويمكن القـول: إنه لم يكـن شـخصية عادية، بـل اجتهد ليكتسـب شـيئا من المعرفـة ولم يبخل بهـا عـن معاصريه الذين شـهدوا له بالعلـم و اعترفـوا له بالولايـة، فذهب راضيا واستسـلم لنـداء الأجل عام 1190هـ الموافق لـ1768م بعـد أن عمّر طويـلا، دفـن أمـام ضريـح الموحد الشـيخ السـنوسي رحمهمـا الله بمدينة تلمسـان.



6

كرس ابن مسايب جل أشعاره في المرأة، من الطبيعي أن نجد وقوف الشاعر على الحبيبة بغزله ونسيبه أكثر من قوله في باقي النساء، فقد قيل في الحبيبة أكثر مما قيل في الأم والزوجة، في نوعه وكمه وقوة عاطفته ووجده، وربما جاءت كثرة الأشعار في الحبيبة، لأن أغلب الشعراء عاشوا عيشة هنيئة مترفة في ظل المرأة التي ملكت قلوبهم، فمن الشعراء من أحب حبا صادقا ومنهم من تمتع بوهم الحب ولهاً.

ولأن الشاعر من أصل أندلسي، فإن الغزل كان ينساب على شفاهه ويدعو إليه لما كانت تتمتع به الأندلس من طبيعة جميلة وحياة حضارية ناعمة، ومجالس أنس ورخاء وغناء[63].

والبيئة التلمسانية شبيهة تماما بالبيئة الأندلسية في طبيعتها الخلابة وفي حضارتها وعاداتها وتقاليدها، هنا نشأ ابن مسايب، ممتهنا حرفة الحياكة بالحارة الشعبية باب الزين، كان على دراية بمزج الألوان، فما من شك أن مشاهدته للألوان وتناسقها بمعمل الدراز قد ساهمت في تكوين أسلوبه وذلك منذ فترة الطفولة التي قضاها بالمعمل، وهو يئن تحت وطأة اللوعة، شاعر عاشق للحسن والجمال أحب الجمال وهام فيه، له معشوقة معروفة شهر بها في أكثر من قصيدة ملمحا تارة، ومصرحا أخرى، يقول:

عزامك يا عايشة — سر قلبي فشا
في عروقي يتمشى — هواك راه في الحشاش
داهش منك دهشة — لوح عودي أرشا
ماننساك يا عايشة — حتى في النعاش[64]

والشاعر محمد بن مسايب رغم أنه لم يشتهر كشاعر صوفي إلا أن قصائده مفعمة بالروح الصوفية والمصطلحات الدالة على ذلك المتمثلة في المديح النبوي ومدح الأولياء الصالحين، والمعروف أنه منذ شبابه المبكر أصيب بغرام فتاة اسمها عائشة لكنه أصيب بخيبات عاطفية عديدة دفعته إلى قطع علاقته مع الحب الدنيوي، حيث لم يكن أيضا بعيدا عن معاناة البسطاء من الناس، وهو لا يخفي غضبه ومخاوفه إزاء محيط فاسد في أعماقه جراء ظلم الولاة آنئذ، هذه العوامل هي التي حولته من شاعر الحب الدنيوي إلى شاعر الحب الإلهي.

ومن القصائد التي توحي بخوض بن مسايب في المجال الصوفي نذكر قصيدة (ما وافى شي طلبي)، وهي قصيدة يوحي ظاهرها عند قراءتها بأنها غرامية غير أنه يقول في آخرها:

نمدح جد الشرفا
صاحب الحوض أحمد سلطاني[65]

والمتمعن في نص هذه القصيدة يجد فعلا تعابير غرامية كثيرة ليست الحسية فحسب بل الجسدية أيضا ويتجلى ذلك في قوله:

محبوبي كحل العين

والشفر والحاجب والسالف[66]

و عند القراءة يتبادر إلى الأذهان وكأنه يصف امرأة لا رجلا، وهذه هي سمة شعراء الصوفية في تعابيرهم المفعمة بالحب تجاه الله ورسوله الكريم عليه الصلاة والسلام.

وابن مسايب في قصيدته (بدر الدجى) يمدح الرسول صلى الله عليه وسلم ويطلب فيه الشاعر النديم أن يملأ الكؤوس بخمر سماوية على شرف محبوبه ويصف أيضا جماله المادي. وهو في هذا يقتدي بالشعراء الصوفية الذين ليست لديهم مشكلة أو عقدة من التحدث عن العشق وهو درجة عالية من المحبة لله تعالى أو الرسول صلى الله عليه وسلم، يقول:

بدر الدجا عسعاس والليل راح

يحلى الطرب والكاس بين الملاح

قم يا نديم فم دِرْ الكيوس[67]

وفي قوله أيضا:

محمد نور ما في صلى الله عليه قدر ما شرفوا[68]

وفي قصيدة (الحرم يا رسول الله) الشاعر بالمدينة المنورة في مقام التائب، المتضرع إلى الله سبحانه وتعالى، طالبا شفاعة رسوله الكريم يقول فيها:

الحرم يا رسول الله

الحرم يا رسول الله

خيفان جيت عندك قاصد

الحرم يارسول الله

خيفان جيت عندك قاصد

يا صاحب الشفاعة الامجد

خوفي بزلتي تتمرد

يوم الوقوف عند الله[69]

ويقول أيضا:

يا إله اغفر لي ما فات

واغفر للناظم ذي الأبيات[70].

ومن بين الموضوعات التي استرعت اهتمام الشاعر ابن مسايب موضوع الوطن، فصور لنا هجرته عن وطنه الحبيب وما عاناه من آلام ولوعة الفراق جراء هذه الغربة، فهو لم يغادر الجزائر سائحا الحالة السيئة التي آلت إليها أحوال المجتمع، تحت وطأة وجبروت الأتراك آنذاك، ورغم ما عاناه الشاعر في هجرته تلك من غربة إلا أنها أثرت تأثيرا إيجابيا انعكس على سلوكه فغير نظرته إلى الحياة، ومن بين ما قاله الشاعر في الوطن قصيدة سجل فيها أسفه ولوعته لمدينة تلمسان، وما آلت إليه في القرن السادس عشر، نظم قصيدة «ربي قضى» فقال :

الناس كل من يدخلها

يستحسن الوطن والبقعا

بالعلم مرفوع والحكمة اكمله

باشغال من اتقان الصنعا

خلي الحنادق ونزلها

بين البعل وبين القلعا

في مواسط الجبل وعرها

وبناها وعمل اسوار وبرج وتبيان[71].

من هنا فالشعر الشعبي الجزائري كان وسيظل يعبر عن آلام وآمال الطبقات الشعبية بكل درجاتها ومراتبها، يعبر عن أمانيها وهمومها عن أفراحها وأقراحها، عن رقيها وانحطاطها، إنه باختصار نابع من عمق المجتمع نفسه، فهو خالد خلود المجتمع ويكتسي حلة خاصة وطابعا متميزا، ولقد أخذت دائرته تتسع بفضل جهود أهل الاختصاص وذوي الكفاءة في هذا الميدان من باحثين ومنظرين وكتاب وشعراء وقراء ومبدعين على اختلاف مناهجهم ومناهلهم، وجهودهم لا تزال متواصلة والبحث في هذا الحقل لا يزال في مرحلة البداية، إذ ينبئ عن نظريات وآليات ومناهج جديدة ستكشف عنها البحوث والدراسات المستقبلية.

هــذا قليــل من كثيرحــول موضوع الشــعر الشــعبي الجزائري وشــعرائه الفحــول المشــهورين بالجزائر الذين تركــوا تراثا شــعريا ضخما لا يزال الكثيرمنه مدسوســا في الخزائن والحقائب وفي الرفــوف والأدراج وفي المخطوطات والكناشــات وربمــا ضــاع الكثــيرمنــه بســبب الإهمال واللامبــالاة، ولعــل مــا وصلنــا مــن شــعرهم إلا القليل الــذي كان محفوظا في ألبــاب الذاكرة الشــعبية ومكنونا عنــد بعــض المهتمــين مــن أمثــال: الحــاج محمــد بن الحاج الغوثي بخوشــة والحــاج محمد الحبيب حشــلاف كمــا أن هنــاك مخطوطــات ماجســتيرودكتــوراه للكثير مــن الباحثــين الأكاديميــين في الجزائر في قســم الثقافة الشــعبية بمدينــة تلمســان الــذي يضم كمــا هائلا من دراســات التراث الشــعبي المغاربي وخاصة الجزائري، منها مــا يتعلــق بالجمــع ومنها مــا يتعلــق بالتنظــيرومنها ما يتعلق بالجوانب الإجرائية، وكذا أقســام الأدب الشــعبي في مختلــف جامعات الوطن الجزائري قــام فيها الباحثون بدراســات ميدانيــة حــول بيئة وتراث شــعراء الشــعبي القــدامى والمحدثــون، حيــث حــاوروا وســجلوا وســألوا وســاءلوا بالصوت والصــورة والكتابة والدراســة كل من له علاقة من قريب أو من بعيد بالشــخصيات الشــاعرة، من أحفاد وأعيــان وباحثين ورواة ومهتمــين بالتراث، دون أن ننــسى المتخصصــين في تــراث البلد منهم على ســبيل المثــال لا الحصر: الأســتاذ الدكتور عبــد المالك مرتاض والأســتاذ الدكتور عبــد الحميد بورايو والأســتاذ الدكتور رشــيد بــن مالــك والأســتاذ الدكتــور ســعيدي محمد، والأســتاذ الدكتور أوشــاطر مصطفى، وعبد الحق زريوح وجعلــوك عبد الرزاق وشــايف عكاشــة ...الــخ، فنتمنى أن نكــون من خــلال هذه الدراســة قد عملنــا على نفض الغبار عــن تــراث منطقــة الجزائــر وإخراجــه إلى النور، والتشــهيرأكــثر بشــخصيات كبيرة ومجهولــة حــتى – بيننا – في هــذا الوطن، وإخراج شــعرهم إلى دوامة البحث وعالــم المعرفــة المســتمرة، ومن جهــة أخرى تبيــان دور الشعر الشــعبي وأهميته في تحديد وتســجيل جانب مهم مــن تاريخنا المجيــد، ومســاعدتنا على الفهــم الصحيح والســليم والســديد للعديد من الجوانــب الغامضة التي أهملهــا الباحثون والمؤرخون أو تناســوها لســبب أو لآخر.

الهوامش

1 – أحمد قنشوبة: الشعر الغض: قراءات في الشعر الشعبي الجزائري، دار الفارابي، لبنان، 2008، ص 12.

2 – عبد الله دحية: تجليات الحس الوطني في الشعر الشعبي، مخطوط ماجستير في الأدب الشعبي، جامعة الجزائر، كلية اللغات والآداب، 2005–2004، ص 18

3 – أحمد قنشوبة، الشعر الغض، قراءات في الشعر الشعبي الجزائري، ص 12.

4 – للتفصيل في الموضوع يراجع: التلي بن الشيخ: دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة (1945–1830)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983، ص 82–81.

5 – التلي بن الشيخ ، دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة (1945–1830) ، ص 82–81.

6 – التلي بن الشيخ: منطلقات التفكير في الشعر الشعبي الجزائري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990، ص 30.

7 – التلي بن الشيخ: دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة (1945–1830)، ص 399.

8 – بولرباح عثماني: دراسات نقدية في الأدب الشعبي، الرابطة الوطنية للأدب الشعبي، الجزائر، الطبعة الأولى، ص 34.

9 – التلي بن الشيخ: دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة (1945–1830)، ص 367.

10 – للتفصيل في الموضوع يراجع: العربي دحو: الشعر الشعبي و دوره في الثورة التحريرية الكبرى بمنطقة الأوراس (1954– 1962) ، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ج 1، ص ص–25 32.

11 – التلي بن الشيخ: منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري، ص 25.

12 – أحمد قنشوبة: الشعر الغض، قراءات في الشعر الشعبي الجزائري، ص 23.

13 – التــلي بــن الشــيخ: دور الشــعر الشــعبي الجزائــري في الثــورة (1945–1830)، ص 391، والعربي دحو: الشــعر الشــعبي ودوره في الثورة



الثقافة البصرية
ودورها في رصد عناصر الثقافة الشعبية

د. ولاء محمد محمود - كاتبة من مصر

للثقافة البصرية دور كبير وفعال في إثراء الثقافة الإنسانية، ومن خلال فهمنا للصورة وما تحويه من معان ودلالات، أصبح لدينا فرصة هائلة لإعادة تسجيل ثقافتنا الإنسانية بشكل جديد ومفيد عبر تلك الثقافة البصرية، فالصورة لغة عصرية تشكل أحد أهم مكونات الثقافة المعاصرة اليوم، وهي ثقافة وفكر وإنتاج اقتصادي وتكنولوجي وليس مجرد متعة أو محاكاة فنية فقط دون معلومات موضحة.

يعيش الانسان داخل مجتمعه من خلال تفاعليه وفعالية تنتج المجتمع وتتسم بخاصية أولية وأساسية هي قابليتها للتنوع الثري والتعدد الخصب في أنماط الاستجابات وليس شأنها الاطراد العشوائي النمطي، ولهذا فكل انسان داخل المجتمع يبني مجتمعه من خلال فاعلية وتفاعلية حيث الأخذ والعطاء، مما يجعله ينتج ثقافة على النحو الخاص به زمانيا ومكانيا، ويكتسب خصوصية في إطاره الأيكولوجي ومحيطه العقلي ونهجه في الحوار وفي التعامل، ومن هنا ظهرت أهمية الربط بين الثقافة البصرية والثقافة الشعبية لما لهما من ارتباط وثيق وخاص ينتج عنه قيمة ثقافية وفنية متميزة.

وقد حققت الصورة مجموعة هائلة من الإنجازات التي خدمت البشرية والإنسانية على مر العصور وبطرق عدة وسبل مختلفة وأبعاد خاصة تؤول لخدمة الموضوع المعروض، ولها دلالات ومعطيات خاصة وقيمة، إذ اختصرت الكثير من الجهد والوقت على حد سواء، فالثقافة البصرية تعمل على تمثيل المعلومات في صورة بصرية فتحول المعلومات إلى شكل مرئي مبهر يعبر عن الأفكار التي لم تكن واضحة وبارزة الا في سياقات خاصة بها وعلى نحو شديد الخصوصية يعطي دلالات مباشرة وغير مباشرة لإظهار الصور الذهنية في هيئة صور بصرية مبدعة ومعبرة وقيمة.

وحتى نستطيع تطوير وتنمية ثقافتنا الشعبية والاستفادة منها، وجب علينا دراسة كيفية الإدراك البصري للصورة، ومعاني الصور ورموزها لفك شفراتها وإدراك معطياتها، ولذلك حددت مجموعة من العناصر والتي تخدم دور الثقافة البصرية في ازدهار هذه الثقافة، نجملها على النحو التالي:

- الثقافة البصرية ودورها في الثراء الفكري للمتلقي.
- عملية الإدراك الفني للصورة وتعلم مهاراتها.
- مفهوم الثقافة الشعبية وعلاقتها بالتنمية.
- كيفية تطوير وتنمية الفنون الشعبية باستخدام الصورة.

الثقافة البصرية ودورها في الثراء الفكري للمتلقي

الثقافة البصرية كما عرفها العلماء هي خبرات الانسان البصرية المتراكمة عبر تاريخه، وهي محصلة التفاعلات والمدخلات التي يحياها الإنسان طوال عمره من خلال تشكيل حياته، أو التي تنتقل إليه عبر الأجيال من خلال قنوات مختلفة وخبرات سابقة وتأثيرات واضحة ومراحل حياتيه متفرقة وثقافة متوارثة خلال العصور، ويشير أرسطو الى أن التفكير مستحيل بدون صورة.

الدراسات البصرية

تعرف الثقافة البصرية بأنها الترجمة الحرفية لعبارة Visual Culture أما الدراسات البصرية فهي حقل من حقول الدراسة يضم خليطا من الدراسات الإنسانية: تاريخ الفن، النظرية النقدية، الفلسفة وعلم الانسان، بالتركيز على سمات الثقافة المعتمدة على الصورة البصرية، وقد ظهر مصطلح الثقافة البصرية لأول مرة عام 1969 على غلاف كتاب بعنوان « نحو ثقافة بصرية : التعليم من خلال التليفزيون »[1].

والثقافة البصرية بمفهوم اخر هي مجموعة من المصادر الحسية المرتبطة بحاسة البصر والتي يمكن تنميتها لدى المتعلم أو المتلقي لثقافة الصورة عن طريق الرؤية وعن طريق تكاملها مع خبرات مختلفة، يتعامل معها المتعلم من خلال الحواس الأخرى. وتعتبر عملية تنمية هذه الكفايات ضرورية للتعلم، فعند تنميتها تمكن الشخص المتعلم (المثقف بصريا) من أن يفهم ويفسر الأحداث البصرية والرموز البصرية والأشياء التي يتعرض لها في البيئة التي يعيش فيها سواء كانت طبيعية أو من صنع الانسان« John Debes 1969»[2].

وعن طريق دراسة هذه العناصر المرتبطة بالصورة نكون قد استطعنا أن نتعلم مهارات الثقافة البصرية المختلفة في مجال الإبداع الشعبي حتى نمتلك القدرة على عرض وقراءة الرسائل البصرية قراءة صحيحة متقنة وبذلك يمكننا استخدامها في العملية التعليمية والتثقيفية والفنية بطريقة مبتكرة وحديثة تواكب

عصـر التكنولوجيـا الرقمية المعاصـر، والذى نمـا حولنا يومـا بعد يوم بشـكل خـارج عـن ارداتنـا، ممـا أدى الى جعلنـا نحاول أن نخلق مجتمعا اتسـع إحساسـه بالجمال والقـدرة على فهم المـدركات البصريـة في البيئة المحيطة بنا والمليئـة بالعديد مـن المأثورات الشـعبية المختلفة، كنوع من أنواع توثيـق تراثنا الفكري والثقـافي والمحافظة عليـه مـن الاندثـار أو الفنـاء أو الغزو بمختلف أشـكاله وتعدد سـبله وطرقه.

فيجـب فهـم المـواد البصريـة والصـور وماهيتهـا وتحليلهـا وتفسـيرها للعمل على إثـراء الإبداع الشـعبي، فحاسـة البصر هـي واحدة من أهـم الحواس البشـرية بل هي الحاسـة الأساسـية المسـئولة عن تزود الانسـان بالمعلومـات، فضلا عن كونها تسـاهم إلى جانب السـمع في تكوين الفـرد الثقافي وتشـكيل قدرتـه الإبداعية على رؤية الاشـياء فيما حوله بسـهولة وسلاسـة.

وقـد أصبحت الصـورة تلعب دورا اساسـيا في الحياة المعاصـرة، فنـادرا مـا نجد نشـاطا إنسـانيا لا يسـتعين بالصـورة بشـكل أو بأخـر، وصارت أمـرا لا غـنى عنه في العلـوم والصناعـة والتعليـم والفنـون، وهى الأسـاس الّذى تعتمـد عليه وسـائل الإعلام ومن هنا فـإن مفهوم ثقافـة الصـورة هـو نفسـه مفهـوم الثقافـة البصرية. فالإبصـار من أهـم منافذ المعرفة البشـرية بأسـرها وهو القـدرة علـى التوحيـد والتأليـف والابتكار، وهـي قدرة مسـتمدة من الفهم والإبصار يمـارس وظيفته من خلال التصورات المعطـاة، والتي تجتمع في وعاء واحـد له القدرة علـى الاسـتقطاب والجذب.

وحيث أن الإبداع الشـعبي للفن يتطلـب القدرة على الإحسـاس بوجود مشـكلة تتطلـب المعالجـة، ومن ثم القـدرة علـى التفكير بشـكل مختلـف ومبـدع، ومن ثم إيجاد الحل المناسـب، هذه المشـكلة هي العمل الفني لدى الفنان المبـدع، وبالتـالي فالفنان الشـعبي المبـدع يتمتع بتكويـن نفسي متفرد وقـدرات تخيليـة وانفعالية خاصة تكسـبه سـمة الإبـداع الفني الـتي تميزه عن الشـخص العـادي وكل هـذا التميز والتفـرد قد اكتسـبه من خلال خبراته السـابقة مـن ناحية والقيم المجتمعيـة التي نضج خلالها من جهـة أخرى.

الإبداع الفني الشـعبي إذا هو نتاج لفنـان يرى العالم من حولـه بوضوح وينـأى بنفسـه عن عمليـات النقل والتقليـد والتحليـل والإدراك، وينطلـق بخياله في عوالم الاكتشـاف والإبداع، ويرتبط بمظاهر الحيـاة المعاصرة متأثرا بالمأثـورات الشـعبية ومحققاً مشـاركة إيجابية تمثـل أسـمى مظاهـره الحسـية والانفعاليـة بقـدر ما يمتلكـه من أشـكال تعبر عن الـثراء في التعبـير، وكذلك قدرتـه العملية وخبراته المكتسـبة بالمـران وطاقاته التي تتولـد بالعمل الدائـب داخل المجتمـع، والبيئة التي يحي بهـا الفنان الشـعبي من أجـل التطوير بأسـلوب التعبير تبعـاً لمتطلبـات كل عمليـة فنيـة إبداعيـة بمتطلباتها وأدواتهـا المختلفة تبعـا للموضوعات الخاصـة والعامة للفـن الشـعبي، ممـا يؤكـد أن الإبـداع الفني الشـعبي هـو «النبـع الأصيـل الـذي ينطلق منـه العمـل الفني معـبراً بصدق عـن نفسـية الفنـان وتفاعله مـع البيئة بمفهومهـا العريـض منـذ كشـف لنـا من خـلال هذه المعانـاة روعـة هـذه الأعمـال ومـا تنطـوي عليـه من أصالـة في الإبداع»[3].

وعلى هـذا النحـو يتمحـور دور الصورة كـثراء فكرى للمتلقـي في التالي:

- تمتلك الصـورة القدرة على منافسـة الكلمة في الكثير مـن السـياقات والمقامـات، فقـد تتجلـى الدلالة في الصـورة أكثر مـن دلالـه الكلمـة التي تختفـى خلف الأقنعـة والرمـوز والإيمـاءات، فالصـورة المعبرة عن الفنون الشـعبية تكـون أقوى من ألـف كلمة مكتوبة وموثقة.
- تمنـح الصـورة القـدرة علـى التأمل لـكل الأحداث الـتي تعـبر عنها، فعـن طريـق الصورة نسـجل أدق التفاصيل بسـهولة ويسـر وبشـكل متضح ومباشر وتـدرج مسـتمر وبمراحل مختلفـة تبعـا لمتطلبات الموضـوع المصور.
- تتمـيز الصورة بالقدرة على إضـاءة فكرة معينة في زمن قيـاسي تخلـق دلالات وإيحـاءات رمزية وترسـم أفاق فكريـة ومعرفية وهو ما يعجز عنـه الخطاب المكتوب أو المسـموع مهما كانت اهميته.



1

- تخلق الصورة نوعا من التواصل الثقافي والمعرفي، فعن طريق صورة لحرفة شعبية مصرية مثلا نستطيع أن نعرف تفاصيل هذه الحرفة وطريقة تصنيعها لأي شخص في أي ثقافة، وربما يستطيع المتخصص تعلم ما يراه وتقليده من خلال الصورة.
- تكسر الصورة حاجز اللغة فتفهم الصورة رغم اختلاف اللغات واللهجات والثقافات أي أن الصورة تخترق الحواجز والمسافات وربما الأفكار.
- تعمل الصورة على تأكيد العديد من المفاهيم من خلال سياقات معينة وخاصة لمدلولات الأكثر عمقا وأقوى تأثيرا.
- تلعب الصورة العديد من الادوار الإيجابية والسلبية في تشكيل مفردات الحياة، فعرض تفاصيل وأنواع الثقافة الشعبية بالصور يعمل على زيادة الإحساس بها، وتعطي القدرة على معرفة أدق التفاصيل الغائبة فهي هنا تستخدم كدور إيجابي.
- احتلت الصورة مساحة واسعة في التواصل البشري بين العامة والمثقفين على حد سواء أكثر من الكلمة في واقع الحياة.
- أصبحت الصورة وسيلة تثقيف وتعليم وإعلام وتسويق ودعاية، فعن طريق الصورة ترسل رسائل مختلفة من بينها إثراء التراث والمحافظة عليه والإعلان عنه وتنميته اقتصاديا وسياحيا[4].
- تختلف الصورة عن الكلمة المكتوبة في سهولة التلقي لأن القراءة تتطلب التأمل وأشغال الذهن، لكن الصورة لا تتطلب كل هذا المجهود، فبمجرد النظر إلى الصورة نفهم تفاصيل كثيرة بأقل وقت ممكن وبأقصر الطرق.
- تعطي الصورة الرسالة بطريقة مباشرة ودفعة واحدة لا تتخللها تفسيرات وتحليلات كثيرة ربما تكون غير معبرة أو ملهمة.

عملية الإدراك الفني للصورة

يشير مفهوم الثقافة الفنية البصرية إلى مجموعة القدرات والمهارات التي يستطيع الإنسان أن ينميها من خلال ممارسته للخبرة البصرية الشاملة التي تتفاعل فيها الحواس المختلفة، كما تعني اتساع رقعة الإحساس الجمالي والقيم والقدرة على فهم المدركات البصرية في البيئة المحيطة، وتعد الثقافة البصرية في يومنا هذا جزءا من النسيج الثقافي العام للإنسان، فهناك حضور جارف للصور في حياتنا وخاصة بعد دخولنا في عصر المعلومات والتكنولوجيا المبهرة يوما بعد يوم فهي تلعب في تشكيل وعينا بدون أن نشعر وبدون أي تحكم منا، ويتم استعراض مفردات الثقافة الشعبية للمجتمعات من خلال الصور الفوتوغرافية المعبرة والفيديوهات والأفلام التسجيلية التي تعمل على عرض المأثور الشعبي بالشكل الأمثل.



2



3

تعلم مهارات الصور في مجال الثقافة الشعبية

ترتبط المهارات الخاصة بتقنيات الصورة بعدة محاور في علاقتها في رصد وتوثيق الثقافة الشعبية منها:

1 - الذاكرة:

ويعنى بها ربط الواقع بالماضي عن طريق الصور، وما تتضمنه من دلالات وأحداث ومواقف تشكل وعيا لدى المتلقي، كذلك فقد ينسى الفرد كتابًا قرأه قبل عشرين عامًا، ولكنه بالتأكيد لن ينسى مشهدًا بصريًا، أو مصورًا، وخاصة تلك التي تمتلك قدرًا عاليًا من الجاذبية والدهشة، فمثلا يرتبط التعبير عن الفنون الشعبية من خلال كدرات معينة تعبر عن البيئة التي توجد فيها هذه الحرفة الشعبية أو ذاك على سبيل المثال، او التي تعبر عن شكل المنازل التي يقوم فيها الفنانون الشعبيون بعمل حرفهم الشعبية او التي يعيشون فيها، والتي يكون فيها استلهام شديد وربط بين فنهم وبيئتهم وطريقة حياتهم ونضوجهم الفكري والفني على حد سواء كما في الصور أرقام (**1**)، (**2**)، (**3**).

2 - التوقع:

وهو قدرة الفرد على توقع الوضع الذى سيكون عليه حدث أو ظاهرة أو عملية أو موقف أو شيء معبر عنه برسم توضيحي مع ذكر الأسباب التي بني عليها توقعه، ويظهر ذلك في الفنون الشعبية مثلا كتوقع أو تخيل احد الفنانين الشعبيين أثناء قيامه بعمل بترون أو رسم مجرد لأحد القطع من الغزل اليدوي والعامل الآخر وهو وينفذ ما تم رسمه، فعن طريق النظر إلى البترون تتخيل الرسمة ونتوقع ما سوف يتم تنفيذه، او الحرفيات اللاتي يقمن بعمل زخارف على قطع فخارية او نسج بالخوص لعمل الشنط الخوص او تشكيل بالطين لخلق منتجات خزفية شعبية مميزة معبرة عن البيئة، او الرسم بالحنة على الأيدي للأطفال والكبار على حد سواء كما في الصور أرقام (**4**)، (**5**).

3 - السيادة:

ويقصد بها قدرة الفرد على إعادة صياغة أو ترجمة الصورة وما يتضمنها من عناصر ومكونات من اللغة البصرية إلى اللغة اللفظية المكافئة للوقوف على السيادة داخل الموضوع المعروض، وهى تظهر عندما نريد ان نعبر عن أن أحد التفاصيل داخل العمل الفني الشعبي ونهمل التفاصيل الأخرى التي ليس لها قيمة، كالتركيز على تصوير مجموعة من التماثيل الصغيرة المميزة المختلفة الأشكال والأحجام والمعبرة عن فترات تاريخية مختلفة أو مجموعة من عرائس المولد المباعة في المولد النبوي والتي تصنع من السكر والتركيز على أحدها أو بعض المنتجات الشعبية المتنوعة، كما في الصور أرقام (**6**)، (**7**).



4



5

4 - الخبرة:

ويقصد بها قدرة الفرد على توظيف ما لديه من معلومات في التوصل بنفسه إلى الأسباب التي تكمن وراء ظاهرة أو حدث أو عملية أو شيء ما معبر عنه بصورة أو فيديو توضيحي، ويظهر هذا في الابداعات الشعبية عندما نجد ان المصور يقوم بإبراز دور أحد الفنانين الشعبيين الكبار ومعه أحد العاملين الصغار وهو يشكل معهم الخزف ليصنع المنتجات الفخارية المختلفة، واحدى الحرفيات وهي تقوم بجدل بالخوص وتظهر تميز الخوص المصري ودقة صنع الحرفية المصرية من خلال الكدرات المميزة، كما في الصور أرقام (8)، (9)، (10).

5 - الإنتقاء:

اختيار أفضل الأشياء والبعد عن الأسوء من خلال المعلومات التي تعطيها لنا الصور، وتوجد مجموعة من الكليم يدوي الصنع أو مجموعة من العطارة اثناء عرضها او بعض القطع الخوص ومدى تداخلها وكذلك مجموعة النخيل المتشابكة مع بعضها البعض والتي يقطف منها البلح، كما في الصور رقم (11).

ومن خلال تعلم الثقافة البصرية للصورة ومهارات الصور نجد أن الإبداع الشعبي هو خليط من الفنون التي نحتاج إليها في حياتنا اليومية، وجميع القيم الجمالية التي تميز العمل الفني الإبداعي، تدخل داخل اطار روح الفنان الشعبي، وتتجسد وتتمثل هذه الثقافة الشعبية الرائعة بالصور، اذ نجد ان للثقافة البصرية دورا في إثراء الإبداع الشعبي لدى المتلقين والحرفيين والجماهير العادية بدرجات متفاوتة.

العوامل المؤثرة في إدراك الصورة

لعل أهم العوامل المؤثرة في العملية الإدراكية للصورة: الانتباه، الثبات والدوام، التنظيم، التشويه والتحريف، الدافعية، الخداع الإدراكي، الخبرة السابقة، وهذه العوامل تندرج إلى عوامل خارجية وداخلية، على النحو التالي:

- **الانتباه**: حيث أن الانتباه للمعنى المرجو من الصورة يشكل الفكر ويعبر عن القيم من خلال الصور.
- **الثبات والدوام**: على الفعل المنعكس من الصورة وعرضها وطرق فهمها.
- **التنظيم**: تنظيم المعلومات المدرجة والمعبرة من خلال عناصر الصورة واستيعاب كل عنصر من هذه العناصر والتعبير عنه.
- **التشويه والتحريف**: والذى يعطي معنى وقيمة لكل معلومة من خلال الصورة والنص المقترن بالصورة، إذ يجب أن تكون تلك المعلومات بالإيجاب عن طريق التأكيد بالصورة والتوقف عند سلبيات الصورة.



6



7

- **الدافعيــة**: ويقصد بها الدفاع عــن المعنى المرجو بعرض الموضوع بشــفافية ومصداقية وبدون مبالغات.
- **الخبرة الســابقة**: حيث أن بداخل كل متلق أو مســتقبل أو فرد من الجمهور خبراته الســابقة التي تشــكل وعيه وتعرض مــدى تأثره بكل ما حوله وبالتالي بمشــاهدته للصور يتأثــر بما يرى.

وهــذه العوامل تنــدرج إلى عوامــل خارجيــة وداخلية وتختــص العوامل الخارجيــة بالمثيرات البصريــة في الزمان والمــكان والاتجــاه والحركــة، وعوامــل ذاتية تتمحــور في: العامــل المعــرفي: وهو الخــاص بعمليــة التعليــم والفهم والإدراك مــن قبــل الجماهير الموجــه لها الصــورة، العامل الوجداني: وهو المرتبط بالحالة الانفعالية والســيكولوجية والعاطفية للمشــاهد أو الجمهور المهتم بالصورة. وتتفاعل هذه العوامــل معــا لإدراك الصورة ثــم قراءتها.

وعلى هــذا النحو فــإن قــراءة الصورة تعتمــد على: فهم لغــة الصورة وهى لغــة بصرية يبنيها المشــاهد بناء علــى خلفيته الاجتماعيــة والثقافيــة والحضارية، ومن خــلال تفاعل العوامــل الســابقة تختلف قــراءة الصورة من شــخص إلى آخــر، ويجب فهــم الصــورة دون أحكام ولكن تبعــا للمرجعيــة الدينيــة والتاريخيــة والثقافية والأيدولوجيــة والجماليــة وتراكــم الخــبرات والميــول والاتجاهــات والأفــكار والمعطيات المختلفة من شــخص لآخــر داخل المجتمع نفســه[5].

إشكالية تطور عناصر الثقافة الشعبية

يعد الابداع الشــعبي هــو خليط من الفنــون النفعية التي نحتــاج إليهــا في حياتنــا اليوميــة، فضلا عــن القيم الجماليــة الــتي تميز العمــل الفــني الإبداعــي، والتقاليد الاجتماعيــة هــي أهــم الأبعــاد الــتي لها نصيــب كبير في الحفــاظ علــى الموروثات الفنيــة كقيمــة إنتاجية وقيمة وظيفية عــلاوة على أنها قيمــة جمالية وتشــكيلية، كما أن الإبــداع مــع الفنانين الشــعبيين له قوانينــه الخاصة الفطرية، وهــذه القوانين تتشــكل مع ثقافتهــم المادية وفقا بمقتضاها ســمات الاشــكال الفنية وهى على وجه التحديــد التجربة الانســانية المناســبة والمتفاعلة مع كل الموروثات الفنيــة وتاريخها وثقافتها، كمــا تعنى الأصالة والتواصــل في العمــل الفني مــع الموروثــات الاجتماعية، ومن هنا نشــعر بضرورة قيــام الفهم الاجتماعــي بأبعاده ودوره في تشــكيل خصائــص الفن الشــعبي داخل حدود البيئــة الاجتماعيــة التي يعيشــها الإنســان مــن خلال الابــداع الجمالي[6].

والمصــور هــو المســئول عــن حالــة الواقــع الثقافي والاجتماعــي للغــة الصــورة البصرية، فنجــد أن الفنان يتفاعــل مــع مكونــات البنيــة الثقافيــة المحليــة مــن عــادات وتقاليد وأعــراف وتراث وعقائــد وغيرها والمكان والزمان والبيئة المحيطة به الأمر الذى يشــكل الأســس الــتي ترتكز عليها قاعــدة إنتاج الصــورة[7] كعمل فني قائم بذاته ومتفرد بشــخصيته وواضح في محتواه ومضمونه،



8



9

ومــن هنا نجــد أهمية الابــداع الشــعبي الــذى يعبر عن ثقافــة الأمم فهــي تؤرخ المــاضي وتتنبأ بالمســتقبل مع الحفــاظ علــى تراثنــا ويرصد تطورهــا ونموهــا. فنجد أن أهميــة الصــورة بالنســبة للفنــون الشــعبية تعتمد علــى إنتاجهــا وقراءتهــا مــن خــلال تحليــل الرمــز أي رمزية الفكرة، وبســاطة التكوين في ســهولة اســتيعاب الشــكل والوضع والمكان والزمان وعمليــة اختزال الواقع داخل الصــورة الواحــدة وتجزئة الصــورة بواقعية بجانب رصد الواقــع الثقــافي والاجتماعي والفني داخــل واقعية التأمل والتمعــن للتعبير عن الفنون الشــعبية بمختلف أشــكالها وطرقهــا ومــا تتضمنــه الصــورة مــن ملامح الثقافــة المصرية والتي تعــبر عنها ثقافتنا الشــعبية من عــادات ومعتقــدات وحرف وموســيقى شــعبية وغناء شــعبي وغيرها.

ولكي نســجل ثقافتنا الشــعبية باســتخدام الثقافة البصريــة وجــب علينــا محاولــة صياغة هويــة وطنية واضحــة المعالــم والتفاصيل لتمكــن الفــرد والمجتمع بل والعالم من حملها في ذاكرته، وتكــون بمثابة القناة والأداة الــتي يتم مــن خلالهــا التواصل مــع الآخريــن في الداخل والخارج بكل الســبل.

فيمكن قــراءة الصورة المعــبرة عن الثقافة الشــعبية عــن طريــق جــودة هيئتهــا وشــكلها وطريقــة عرضها وتناولها، وهكذا يتم تحســين الصورة الحقيقية للمجتمع داخليــا وخارجيــا ضــد عمليــات التشــويش بالحضور الثقــافي الذي يحــرر الصورة مــن خلال كســر احتكار تلك الأحــداث وتعزيــزه بالهويــة الثقافيــة الواحــدة الواثقة بالتفاعل والحــراك الإيجــابي داخــل المجتمعات[9].

ويمكــن أن تكــون الثقافة الشــعبية واحــدة من أهم الأشــياء الــتي توضــح وتحــدد ملامــح الهويــة الثقافية الممثلة للمجتمع في الصورة بوضوح وتقديمها للاســتفادة منها في مجــالات متعــددة وبطــرق وأســاليب مختلفة، ومن أشــكال تلــك الثقافــة من التشــكيل الشــعبي من الجداريــات والرســومات الشــعبية المســتخلصة مــن البيئــة الطبيعيــة والثقافــة غــير المادية والــتي تنطوي أســفله جميع أشــكال الحــرف والمنتجات الشــعبية من خــزف وزجــاج ومنتجــات نحاســية ومعدنية والســجاد والنســيج اليدوي والخــوص وفنون الأداء الشــعبي مثل الغنــاء وهــو ممتلــئ بالعديد مــن المطربين الشــعبيين والرقــص والمتمثل في فــرق الفنــون الشــعبية والألعاب الشــعبية والموســيقى والــتي تحــوي العديد مــن الآلات الموســيقية ذات الطابع الشــعبي كالدف والنــاي وغيرها والمسرح الشــعبي، فالفنون الشــعبية يكمن وجودها من تراثنــا وماضينا الحافــل بالعديد من العــادات والتقاليد والمعتقــدات والآداب مــن الســير الشــعبية والأمثــال المختلفــة والحكايات بمختلف أنواعهــا، كما تتميز الفنون الشــعبية باســتخدام الخامات المحلية والوحــدات الــتي تســتمدها من البيئــة. ويعتمد الفنان الشــعبي في زخرفة منتجاتــه علــى عنصرين:



10

الأول: الوحدات الهندسية البسيطة، ويغلب استعمالها في المنتجات التي تفرض صناعتها والخامة المستعملة فيها هذه الوحدات، أي أن الزخارف الهندسية في أغلب الأمر وليدة طريقة الصناعة نفسها.

والعنصر الثاني: الزخارف العضوية البسيطة التي تعتمد على خطوط منحنية لينة قليلة أيضاً كفرع صغير، أو أزهار بسيطة التركيب أو حركة أمواج المياه ورجرجتها، والتصوير الحائطي كان من أهم أساليب التعبير لذلك الفن، كما كانت دائمًا تتعدد أشكاله واستخداماته من أعمال الكليم والحصير والسلاسل وأواني الفخار والأباريق المزخرفة بالأشكال الهندسية وأعمال التطريز على الملابس والحلي وغيرها تبعاً للبيئة الخاصة التي يعيش فيها الفنان الشعبي والخامات المتاحة له في هذه البيئة، فالبيئة الزراعية مثلا كانت تفرض على الفن الشعبي وفنانيه نوعًا خاصًا من الفنون مثل صناعة الفخار، حيث تتوفر الطينات الصالحة له في أماكن كثيرة، كما أن الأواني الفخارية تغطي نسبة كبيرة من احتياجات منزل الفلاح. كذلك غزل الكثير من الفلاحين الصوف والقطن بمغازل يدوية؛ لتتميز هذه المنسوجات بألوانها الطبيعية وزخارفها الكثيرة ذات الخطوط العريضة بألوان طبيعية داكنة. أما في البيئة الصحراوية أو البدوية فإن صناعات الجريد تأخذ المقام الأول حيث يكون النخيل مصدرًا هامًا من مصادر الخامات الأولية اللازمة للحرف الشعبية؛ فيصنع من الجريد الأقفاص والكراسي والأسرّة والموائد الصغيرة بتصميمات جميلة، ويصبغ الخوص بألوان زاهية، ويستعمل في تجميل المنتجات المختلفة. أما الأماكن الرعوية التي تقوم الحياة فيها على رعاية الأغنام والماعز فإن الصناعة الشعبية التي تفرض نفسها هي صناعة السجاد والأكلمة ذات الزخارف الهندسية بألوان وغزل الصوف المأخوذ من صوف الأغنام [9].

ويمكننا رصد خصائص الفن الشعبي في عدة محاور مبسطة، سنركز فيما بعد على علاقتها بتوظيف الصورة:

- الفن الشعبي فن عريق يجمع بين البساطة والجمال والعراقة في الوقت ذاته.
- الفن الشعبي عبارة عن تعبيرات فنية تلقائية نابعة من العادات والتقاليد داخل المجتمعات ولكن بطرق مختلفة.
- الفن الشعبي فن يخدم كل الاحتياجات الانسانية لذلك يمارسها المجتمع حيث أن فكرة الفن الشعبي الأساسية قامت على قيمة الحاجة والانتفاع داخل المجتمع.
- وجود بعض الملامح السحرية والعقائدية التي تحكم التعبير، البساطة والاختزال والنزعة الزخرفية.



11

- التأثر الواضح بالتراث القديم والسير الشعبية وحكايات الأجداد والرموز التي تتضح في لغة الأشكال.
- التسطيح والرؤية الممتزجة بالخيال والنظر إلى مكونات الأشياء وقيمتها.
- الانطلاقة في التعبير والبعد عن الرسوم المقننة للفنون المختلفة حيث كل فن يعبر عن خلاصة أفكاره بحرية وتلقائية خاصة.
- شيوع الوحدات الهندسية والنزعة التجريدية الهندسية النابعة من البيئة، التحريف في بعض الأشكال أما بالتكبير أو التضخيم أو التصغير أو الحذف من أجل إكساب الأشكال معاني تستثير الوجدان.
- التأثر بالبيئة بمفهوم العين المجردة غير الناقلة، حيث وجهة نظر الفن الشعبي تدخل وتتخلل تعبيره.

وحتى يمكننا توظيف الصورة الفوتوغرافية في رصد الثقافة الشعبية ،ينبغي أن نضع في الاعتبار عدة محاور رئيسية منها:

- التركيز على الثقافة البصرية في عصر هيمنة الصورة وذلك بتسجيل أكبر عدد ممكن من الصور الفوتوغرافية التي ترصد الفنون الشعبية بمختلف صورها وأشكالها، بشكل به إبداع متقن وتعبيرات مشوقة وبأحدث الكاميرات حيث التكنولوجيا العالية والتي توفر جودة مميزة للصور مما يبرز جمال تلك الصورة.
- عمل الأفلام التسجيلية والتوثيقية المعبرة عن موضوعات المأثور الشعبي بمختلف صوره، بشكل واقعي بعيدا عن الاقتباس أو الاستلهام ولكن بواقعية في أماكنها الطبيعية وبشخوصها الأصليين وهم يمارسون طقوس حياتهم اليومية وأعمالهم بتلقائية دون تجميل أو تحريف أو تميز.
- البعد عن ثقافة العولمة المعتمدة على اقتباس أفكار الأعمال الفنية من الخارج والبعد عن تراثنا ومن ثم الحفاظ على الهوية المميزة من خلال استخدام الصورة، حيث أن علاقة الصورة كرسالة بالجماهير كمستقبلين هي علاقة وثيقة وهامة.
- عمل الأرشيفات المتخصصة التي ترصد موضوعات المأثور الشعبي بمختلف صورها وبكل تفاصيله، وبتطور هذه الفنون، كذلك عمل أطالس استكشافية بأماكن التراث داخل المحافظات المختلفة والمنوط بها موضوعات التراث المتنوعة.
- إقامة العروض المتقدمة والتي تعرض موضوعات المأثور الشعبي بشكل شيق وجذاب عن طريق استخدام الوسائط المتعددة والتي يدمج فيها الصوت والصورة والنص لعمل إبداع فني وتقني عال.

- عمل العديد من البرامج التليفزيونية التي تعمل على إثراء الثقافة الشعبية للمتلقي وإبراز دور الصورة في التعبير عن الفنون الشعبية بمختلف أشكالها وتعدد صورها.
- إنشاء المواقع الإلكترونية والصفحات المهتمة بموضوعات الفنون الشعبية لتأكيد الذاتية للفن والتعبير عنه عن طريق عرض هذه الأعمال الفنية الشعبية بفنانيها الأصليين وتاريخهم.
- الاهتمام بالمناهج الدراسية التي تناقش موضوعات التراث والتي تعرض تلك الموضوعات على أن تتواجد آلية خاصة للعرض المشوق والممتع لتلك الموضوعات.
- عمل دعاية كافية للكليات والمعاهد والمراكز المهتمة بموضوعات التراث الشعبي حتى يتسنى للأفراد معرفتها واللجوء إليها وحتى يعرف أبناء الوطن تراثهم الشعبي ويتفاعلون معه.

ويمكننا توثيق عناصر الفنون الشعبية باستخدام الصورة من خلال:

- إنشاء المراكز البحثية المتخصصة والتي تهتم بتسجيل وتدوين وحفظ وأرشفة موضوعات الفولكلور بشكل دقيق وعلمي منضبط ومنظم مثل مركز الفنون الشعبية وأرشيف الفنون الشعبية.
- الاطلاع على التجارب العربية والعالمية فضلا عن اتفاقيات التراث غير المادى وغيرها والتي تعمل على صون التراث الشعبي وتعرض من خلاله أعمال فنية شعبية مبدعة للاستفادة منها.
- إنشاء الجمعيات الأهلية والتي تقوم بالمساهمة في تطوير الفنون الشعبية، والتي تقوم بتحسين الحالة المادية الممثلة في الجانب الاقتصادي والجانب الاجتماعي والثقافي مما يضمن إقامة النقابات التي تقوم بتنمية الحرف والفنون الشعبية عن طريق توفير الخامات والمعدات والأجهزة والأدوات وجميع المستلزمات التي تقوم بالعمل على تقدم الحرفة وتنميتها وبالتالي الفنانين والحرفين والصانعين الشعبيين، وعمل الدورات التدريبية التي تؤهلهم على ذلك، كذلك في مجال فنون الأداء من رقص وغناء شعبي حيث تشجيع الكنوز المدفونة من المبدعين وقدرات، كذلك الآلات الشعبية لتشجيع تصنيعها عن طريق تنمية قدرات الحرفيين المنوطين بذلك وتوفير مواردها والإعلان عنها لتسويقها.
- عمل الندوات والمؤتمرات وورش العمل المحلية والعالمية التي تحث على أهمية الفنون الشعبية وعرضها ومعالجة موضوعاتها وتسجيل كل ذلك بالصور الثابتة والمتحركة تبعا لثقافة الصورة ومدى تأثيرها على المتلقي وعلى المجتمعات من خلال تلك المجتمعات وبطرق جاذبة.

الخلاصة

تتصور مما سبق أنه عن طريق معرفتنا للثقافة البصرية نستطيع أن نرصد عناصر الثقافة الشعبية فهي استجابة منطقية للواقع المعاصر، وتحليل واستنتاج لمدخلات ومخرجات هذا الواقع بطرق وأشكال مختلفة، كما أن الثقافة البصرية هي جزء من اللغة لأنها مجموعة من الرموز المختلفة المعاني والاتجاهات، ولأنها كذلك تصبح لغة تقرأ في الذهن قبل العرض على الواقع، فتقرب المسافات، وتعتبر الثقافة البصرية انعكاسا للثقافة أو كحالة ثقافية تسهم في إنتاج وإعاده إنتاج الثقافة بشتى الطرق ومختلف المفاهيم الأيكولوجي والتقنية، وتلعب الصورة أدوارا مختلفة في الحفاظ على الفن والتعبير عنه ومما يجعلنا نتأثر به ويؤثر فينا، وبالتالي تلعب الصور نفس تلك الأدوار وربما أكثر في الحفاظ على الثقافة بشكل واسع النطاق، كما أن ومع ادراكنا لمعاني ومفاهيم الصور ووظائفها والإحساس بها يجعلنا نستطيع أن نحافظ ونصون وننمى الفنون الشعبية بمختلف اشكالها وصورها عبر العصور، كما أن إمعان النظر في فنون الشعوب

البدائية يثبت بجلاء أن الإحساس الجمالي غريزي لدى معظم الناس، بغض النظر عن وضعهم الذهني، والفنون الشعبية هي مرآة المجتمع والتي تعبر عن ماضيه من تراث وحاضره من ثقافته ومستقبله من تطور فكري وفني وإبداعي منتقى ومتقن، عن طريق إدراك الابداعات الشعبية ودراستها والحفاظ عليها على صون الهوية القومية للوطن.

الهوامش

1 - عبد الجبار ناصر. ثقافة الصورة في وسائل الأعلام.- ط1.- بيروت: المكتبة الاعلامية، الدار المصرية اللبنانية، 2011.

2 - رولان بارت: الغرفة المضيئة تأملات في الفوتوغرافيا.- ترجمة/ هالة نمر.- القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2010.

3-http://sha3rswefy20.wix.com/almostsk-bal-safaga#!untitled/c5zs

4- محمد صالح الأمام : ثقافة الصورة ودورها في تحقيق الأمن الفكري في الدول المواكبة للتحضر، المؤتمر الوطني الأول للأمن الفكري (المفاهيم والتحديات)، 1430 ه.

5 -شاكر عبد الحميد. عصر الصورة السلبيات والإيجابيات، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2005.- (سلسلة عالم المعرفة)

6 -سميرة الجفري. بحث عن الثقافة البصرية واثرها على المجتمع، العالم صورة، 2008 .

7 - طارق عابدين ابراهيم عبد الوهاب. قراءة الصورة التشكيلية بين الحقيقة والإيحاء.- العلوم الإنسانية والاقتصادية.- كلية الفنون الجميلة والتطبيقية، قسم التلوين.- (العدد الأول ،2012)

8 - http://www.alriyadh.com/551298

المراجع

* رولان بارت: الغرفة المضيئة تأملات في الفوتوغرافيا.- ترجمة/ هالة نمر.- القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2010.
* سميرة الجفري. بحث عن الثقافة البصرية واثرها على المجتمع، العالم صورة، 2008 .
* شاكر عبد الحميد. عصر الصورة السلبيات والإيجابيات، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2005.- (سلسلة عالم المعرفة)
* عبد الجبار ناصر. ثقافة الصورة في وسائل الأعلام.- ط1.- بيروت: المكتبة الاعلامية، الدار المصرية اللبنانية، 2011.
* عبدالعزيز بن إبراهيم العُمري: المؤتمر الوطني الأول للأمن الفكري تحت شعار (المفاهيم والتحديات).- جامعة الملك سعود، 1430هـ
* طارق عابدين ابراهيم عبد الوهاب. قراءة الصورة التشكيلية بين الحقيقة والإيحاء.- العلوم الإنسانية والاقتصادية.- كلية الفنون الجميلة والتطبيقية، قسم التلوين.- (العدد الأول ،2012)
* مايكل كاريذرس: لماذا ينفرد الانسان بالثقافة/ ترجمة: شوقي جلال.- الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1998 (سلسلة عالم المعرفة بالكويت)
* محمد صالح الأمام : ثقافة الصورة ودورها في تحقيق الأمن الفكري في الدول المواكبة للتحضر، المؤتمر الوطني الأول للأمن الفكري (المفاهيم والتحديات)، 1430 ه.
* هانى ابراهيم جابر: الفنون الشعبية بين الواقع والمستقبل.- القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1977.

مواقع الانترنت

* http://www.alriyadh.com/551298
الابداع الشعبي والتربية الفنية، الجمعة 3 رمضان 1431 هـ - 13 اغسطس 2010م - العدد 15390
* http://sha3rswefy20.wix.com/almostsk-bal-safaga#!untitled/c5zs
(الفن الشعبي تراث-موروث شعبي)

الصور

* الصور من الكاتبة.



1

المتخيل في القَصة الشعبية اليهودية المغربية
قصة يوسف عليه السلام نموذجا

د. عبد الكريم الصوافي – كاتب من المغرب

تبرز القصة الشعبية عن خواص ومميزات تلعب دورا هاما في جلب القارئ واجتذابه نحوها، لما تحتوي عليه من أحداث متميزة وقيم وأهداف سامية. وعليه فهي تعد من أقدم الآثار الأدبية التي حفظتها الوثائق المكتوبة أو ذاكرة الإنسان. ومن أهم الأدوار التي لعبتها القصة الشعبية والدوافع التي أنشأتها نقل الحوادث والتعويض عن الواقع، ونقد المجتمع، والتعليم، والتعبير عن أنواع الظلم الاجتماعي والاضطهاد التي تعرضت له الشعوب على مر العصور[1].

القصة الشعبية اليهودية المغربية لا تخرج عن المحددات السالفة الذكر، إذ تمكن مبدعها من اكتساب الحرية قصد التعبير عن وجهات نظره، وأهدافه وآماله المطلقة؛ والمتمثلة:

* في الوقوف عند محطات من التاريخ اليهودي العام، تخلد لحياة شخصيات؛ كيوسف عليه السلام، لهم وقع في نفسية اليهودي ينتمون إلى الزمن الماضي.
* إبراز ونقد الواقع المعاش للطائفة في الحاضر.
* التطلع إلى أهداف وآمال وأحلام، أو التطلع إلى عالم آخر لا يقدر أحد على تلمس وقائعه بالمدرك الحسي، يرتبط في قرارة النفس المبدعة بإلهام روحي يصلها بالمعتقد المجاوز للإدراك العقلي.

إن حلم وآمال اليهودي المغربي بعالم (الموطن الأصل) يسود فيه الاطمئنان والحرية وتتركز فيه قيم الخير، كما تنقشع عنه سحب الظلم وتزول منه بعض من أشكال الحيف والاستغلال، هو حلم مشروع يتوق إليه كل كائن بشري، لكن قد لا يوجد إلا المتخيل، يساور الذات (الجماعة)، حين تصطدم بواقع ووضع تاريخي صعب، ينتهي بالآمال والأحلام إلى الانهيار والفشل أمام ضربات القدر ومكر التاريخ.

لأجل ذلك سنتطرق في هذا المقال، بالدراسة والتحليل، إلى المتخيل اليهودي في القصة؛

نبذة عن المتخيل

أهملت الفلسفة العقلانية، وبأشكال متفاوتة، الملكات الروحية من مخيلة وحس، لأنها تعتبر «المخيلة عنصرا يشوش على عمل العقل، كما يقول ديكارت، لذلك يتعين إقصاؤها من عملية المعرفة؛ لأن الأخيرة هي نتاج فعل عقلي خالص يتخذ من مبادئ العقل منطلقه ومرجعه»[2]، فيما تجد كل من المخيلة والمتخيل موضوعاتهما في الأساطير والحكايات والقصص والأحلام، وكل ما يتعدى حدود العقل، وتهميشها هذا يعني أن الفلسفة العقلانية تنظر إلى «الذات الإنسانية من زاوية أحادية لا ترى فيها إلا العقل»[3]، بيد أن الإنسان ليس عقلا وحسب، حتى لا ننصاع مع أطروحة الفلسفة العقلانية؛ «بل إنه كائن تناقضي يحتمل في كينونته الرغبة والحلم والعقل والواقع، وتعتمل في داخله كل الملكات، وتصطرع، في أشكال لغوية ورمزية قد يطغى عليها الجانب العقلاني، كما قد تعبر عن سمات جمالية لا تخضع بالضرورة للنسق العقلي السائد»[4].

وستجد هذه النظرة المحتشمة إلى المخيلة مكانتها إلى جانب العقل، بشكل لا مثيل له، مع بداية اكتشاف الصورة، بأنماطها المختلفة، الورقية والسينمائية والتلفزية، إذ سرعان ما عملت على «خلخلة صرامة الخطاب العقلي وأصبحت رموز هذه الاكتشافات وإنتاجاتها تتواصل مع متخيل الإنسان أكثر مما تتحاور مع عقله»[5]. من ثم غدت إنتاجات المخيلة والحس مجالا غنيا يكشف لنا عن جانب مهم من حياة الإنسان لم توفره لنا اهتمامات العقل الصارمة. إذن ما هو المتخيل؟

يعتبر مفهوم المتخيل من المفاهيم الزئبقية التحديد والتعريف القاموسيين، نظرا لـ«شساعة مجال المتخيل وتعدد وتقارب واختلاف المفاهيم التي تتوزعها مجالات معرفية متعددة، أدبية وفلسفية وصوفية وابستمولوجية وسيميولوجية»[6]. وفي هذا الدراسة، يستعمل مفهوم المتخيل من وجهة نظر أدبية، لذلك فإن كلمة «متخيل» imaginaire، تستعمل في اللغة بثلاثة دلالات على الأقل:

* كصفة، وتعني ما لا يوجد إلا في المخيلة، الذي ليس له حقيقة واقعية.
* كاسم مفعول، للدلالة على ما تم تخييله.
* كإسم، وتعني الشيء الذي تنتجه المخيلة، كما تعني ميدان الخيال.[7]

ويذهب محمد عابد الجابري إلى أن كلمة «imaginaire» من الكلمات التي لا نجد لها مقابلا مألوفا الاستعمال في اللغة العربية، والكلمة مشتقة من image بمعنى «صورة، صورة الشيء في المرآة أو في النفس، أي في الخيال، ومن هنا ترجمة الفلاسفة

العرب القدماء للإسم الذي يطلق على الملكة الذهنية التي ترتسم فيها صور الأشياء الحسية والمتخيلة بلفظ المصورة تارة والمخيلة تارة أخرى»[8]، أي أن المتخيل هو جملة الصور غير الواقعية التي ترتسم في النفس.

كما أخذت العديد من الدراسات الأدبية[9] - بالمغرب خاصة - في استعمال مفهوم المتخيل، إذ عبر في هذه الدراسات عن «العالم الممكن» الذي تقترحه النصوص؛ وهو «عالم لا يختلف كثيرا عن العالم الذي يعتقد أنه فعلي، الشيء الذي يفيد أن مفهوم المتخيل قد استعمل بوصفه تصورا ذهنيا يحدد شبكة من العلاقات التي لا تتناقض مع ما يتصور كونه قابلا لأن يحدث فعلا في الواقع»[10]، فالعالم المعطى من قبل النصوص الأدبية عالم مبني من قبل المبدع، وإذا كان هذا العالم المبني تجسيدا استعاريا لفكرة يريد المبدع إيصالها إلى المتلقي، فإنه يقبل أن يستعير مادته الدلالية إما من الوقائع المحتملة الوقوع أو غير محتملة الوقوع سواء في الماضي أو المستقبل. وبالرغم من خلق المتخيل لعالم ممكن يتعالى على الواقع «فإنه حاضر في الحياة في كل لحظة من لحظات التواصل اليومي، سواء مع الذات أو مع الآخر، لأنه يكسر التكرار ويخرج عن أطر المألوف التي تميز اللغة المعادة، ويخلق إيقاعا زمنيا خصوصيا ممتدا لا علاقة له، بالضرورة، بالزمن العام. إن المتخيل حين يخلق هذه الزمنية الخاصة فإنه في حقيقة الأمر، يبدع وجودا مختلفا يوفر إمكانية التوازن الذاتي أو الجماعي»[11].

وبالتالي، فإن المتخيل مجموع التصورات والدلالات والأفكار والعوالم الذهنية، التي ترتسم في النفس عن بعض الموضوعات أو ما إلى ذلك، نتيجة للرغبات الشعورية أو اللاشعورية.

المتخيل اليهودي في قصة يوسف الشعبية المغربية

1 - مرجعيات المتخيل اليهودي:

تروم مسألة تحديد مرجعيات المتخيل اليهودي، البحث في الخلفيات التي يستند عليها هذا المتخيل أي «المحركات التي يتأسس عليها، والمنطلقات «القبلية» التي سمحت له بالظهور في ثقافة معينة»[12]؛ بيد أنه لا يجب أن يفهم من أن مرجعيات هذا المتخيل ثابتة بصورة نهائية.

إن المتخيل كمجموع التصورات الذهنية، لا يمكن أن يوجد إلا في ثقافة ما، أو في جماعة بشرية تلجأ إليه؛ لأنها «بحاجة إلى المتخيل لكي تؤسس وجودها، ولكي تعطي لهذا الوجود قيمة ومعنى»[13]، على اعتبار أن المتخيل لا يعني «الأوهام والصور بالمعنى المادي للكلمة. إنه يعني الدلالات الكبرى التي تجعل المجتمع يبدو متماسكا ككل»[14]. ولأجل هذا ذهب «كاستورياديس» إلى أن المتخيل ذو بعدين، فهو «مُكوِّن ومُكوَّن في الوقت ذاته، مؤسس ومؤسس في آن واحد»[15]، فهو مكون لهوية المجتمع، كما أنه يتشكل في ثقافة مجتمع وبفعل مرجعيات وسياقات تاريخية متعددة ومتداخلة.

انطلاقا من هذه الطبيعة المزدوجة للمتخيل، وفيما يتصل بالموضوع، المتخيل اليهودي في قصة يوسف الشعبية، يمكننا أن نسأل: ما الذي يشكل هذا المتخيل؟ هل هي السياقات التاريخية والاجتماعية؟ أم الأنساق الثقافية التي يتمثلها الإنسان اليهودي كالدين والرموز...؟ أم مجموع هذه السياقات التاريخية والأنساق الثقافية معا؟.

يتوقف بنا مسار تحليل قصة يوسف الشعبية، عند مقاربة صورة تكتنز في طياتها واقعا متخيلا أرادت الذاكرة اليهودية أن تجعل من ملجأ آت ليحل محل الواقع القائم. وتجدر الإشارة إلى أن هذه الخاصية تميز الأدب الشعبي اليهودي المغربي بكافة أشكاله، وقد تضمن ذلك في قصة يوسف الشعبية فيما يلي:

إلى عَشْنَا نْعيشُو في زْمَاعْتْنَا [جماعتنا]

ويقول السارد في موضع آخر: انظر الصورة رقم (2).

يستشف من الشواهد السالفة الذكر، أن القاص اليهودي المغربي يبث عبر ثنايا قصه آماله وأحلامه، والمتمثلة فيما يلي:

- يوحي الشاهد الأول بحلم القاص اليهودي العيش بين جماعته (بني إسرائيل) في زمن آت هو الزمن المستقبل.

יָא רבבי תז'מְאעְנָא פי אָרלְנָא/ פי אַקריב מְקלְאשנָא/ ונרז'עו לחור'יְתנָא

חנָא/ וז'מיע ישרְאל כוְאננָא/ אַה סידנָא/ וז'מיע ישרְאל כוְאננָא

يَا رَبّي تَزْمَعْنَا فِي أَرْضْنَا/ فِي قْرِيبْ مَقْدَاشْنَا/ وَنْرْزْعُو لْحُورِّيَتْنَا

حْنَا/ وْزْمِيعْ اسْرَائِيلْ خْوَانَّا/ آه سِيدْنَا/ وْزْمِيعْ اسْرَائِيلْ خْوَانَّا [2]

• يأمل القاص كذلك في الشاهد الثاني بأن يكون لقاؤه بإخوانه بني إسرائيل في أقرب الآجال.

هنا يتوجب علينا - من أجل رصد خلفيات هذا الفضاء المتخيل - الوقوف مع هذه الأحلام والآمال عبر السياقات التاريخية، وكذا الأنساق الثقافية خاصة الدين منها لمعرفة مرجعيات هذا المتخيل.

يظهر التاريخ اليهودي العام، أن اليهود لم يعرفوا الاستقرار كجماعة بشرية مستقلة في موطن ما من بقاع المعمور على مر التاريخ، وذلك منذ حملة «نبوخذ نصر»[16] سنة 605 ق.م التي «انتهت بالقضاء على مملكة يهوذا وتحطيم أورشليم[17] وتدمير الهيكل[18]، وحمل اليهود سبايا إلى أرض بابل عام 587 ق.م»[19]، إذ تعتبر هذه الحملة أولى مراحل الشتات التي عرفها اليهود، مرورا بـ«الشتات» الهليني في مرحلة السيادة الفارسية وأخيرا الشتات الروماني والوسيط وهو الشتات.. الأخير»[20]، الذي حل باليهود في مصر، لما ولوا خوفا من بطش وجبروت سلطة فرعون، بيد أن «مطاردة المصريين لهم، وقسوة ما أصابهم من الهلع والرعب، جعلهم يتيهون في سيناء أربعين عاما»[21]. وبالتالي تعتبر هذه النبذة أهم الخطوط العريضة للتاريخ اليهودي العام، الذي بدأت انتكاسته بتدمير أهم مقدساته ومعابده، المتمثلة في أورشليم والهيكل المقدس بالخصوص. كان هذا بالنسبة للسياق التاريخي؛ ترى هل يمكن اعتبار الأنساق الثقافية، وخاصة الدين منها، من مرجعيات المتخيل اليهودي كذلك؟.

اليهودية أقدم الديانات السماوية الثلاث؛ وهي التي أنزلت على النبي موسى عليه السلام في مصر أثناء وجود بني إسرائيل فيها، والكتاب المقدس الذي أنزل على موسى هو التوراة، تشرحها في شكل أحكام وشرائع تسمى الشريعة الشفوية «التلمود». وهي الشرح الحاخامي[22] لنصوص التوراة والذي قد سجل لاحقا عن تدوينها. هذا بالإضافة إلى كتابين آخرين مقدسين، الأول يسمى «الأنبياء»، «يتحدث عن حياة وتاريخ الأنبياء الذين عرفتهم الديانة اليهودية»[23]، والكتاب الثاني يدعى «المكتوبات والأشعار»، وهي «وتضم الأناشيد والحكم والأمثال والمزامير والقصص، وصور من تاريخ اليهود وفلسفتهم»[24]. هذه الكتب المقدسة الثلاث (التوراة، الأنبياء، المكتوبات) تنطوي تحت اسم جامع لها هو «العهد القديم» تمييزا له عن العهد الجديد «الإنجيل» شريعة عيسى عليه السلام.

يعتبر اليهود من أشد الشعوب تمسكا بشعائرهم الدينية، فالدين عندهم هو الحياة والحياة هي الدين، ولذا فإنهم على الرغم من تشتتهم في أنحاء الأرض، وتباعد بعضهم عن بعض في تاريخهم الطويل القاسي ظلوا محتفظين بهذه الشعائر والطقوس. ومن أركان الدين اليهودي: «عقيدة أرض الميعاد» حيث يعتقد اليهود اعتقادا جازما أن الله سبحانه وتعالى قد وعد بني إسرائيل بمساحة من الأرض؛ لكي يقيموا عليها دولة لهم تجمعهم من التشرد والتشتت، في شخص نبيه إبراهيم عليه السلام - الجد الأكبر لليهود حسب اعتقادهم - لما جاء في التوراة: «وأقيم عهدي بيني وبينك وبين نسلك من بعدك وأعطي لك ولنسلك من بعدك أرض غربتك كل أرض كنعان ملكا أبديا وأكون إلههم»[25]، بيد أن أرض كنعان هذه «ارتبطت في أذهان اليهود بأورشليم والهيكل»[26].

والخلاصة أن خصوصية المتخيل اليهودي، تتطابق مع طبيعته المزدوجة بوصفه مكونا ومكون في الوقت

ذاتـه، فهـو مكـون بفعـل السـيرورات التاريخيـة، وكـذا الأنسـاق الثقافيـة الممثلـة بالديـن، ومكـون يسـهم في تكويـن الهويـة الخاصـة بهـذه الثقافـة اليهوديـة المغربيـة. لكـن مـا درجـة حضـور هـذا الفضـاء في المتخيـل اليهـودي؟.

2 - الفضاء المتخيل:

حسـب «جوسـتاف لوبون»[27] لم يبدأ تاريخ اليهود بالحقيقـة، إلا في عهد ملوكهم، فقد كانـوا «أقل من أمة، حتى زمن شـاؤول، كانـوا أخلاطا من عصابـات جامحة، كانوا مجموعة غير منسـجمة من قبائل سـامية صغيرة، أفاقـة بدوية تقـوم حياتها على الغـزو والفتح، والجذب وانتهـاب القـرى الصغيرة، حيـث تقضي عيشـا رغيدا دفعـة واحـدة في بضعة أيـام. فـإذا مضت هـذه الأيام القليلة عـادت إلى حياة التيـه والبؤس»[28].

هكـذا تكونت زمـرة بني إسـرائيل السـامية كجميع العشـائر، إذ كانـت في بدايـة الأمـر مؤلفـة مـن أسـرة واحـدة، ذات جـد واحـد. وهـذا الجـد هو يعقـوب أو إسـرائيل كمـا دعـاه الرب مـن بعـد، «وإسـرائيل هذا مـن ذريـة إبراهيم»[29] عليـه السـلام، الجـد الأكبر لليهـود حسـب اعتقادهم. ولما سـادت موجـة القحط بـآل يعقوب في بـلاد كنعـان ارتحلوا إلى مصـر، وبطلب من يوسـف، أقامـوا بها وكـثر عددهم، «واسـتعبدهم المصريـون، فسـئم أبناؤهم بؤسـهم، فاغتنمـوا فرصة فتن اشـتعلت، ففـروا من بـلاد العبوديـة»[30]، في اتجاه أرض الميعـاد، مـرورا بصحـراء مصـر التي قضـوا فيها حـوالي أربعين سـنة من التيـه والبـؤس في عهـد النبي مـوسى عليه السـلام. فأرض الميعـاد مختارة عن سـائر الأمصـار بدليـل ميثـاق قطعـه الـرب مع الجـد الأكبر لليهود، إبراهيم عليه السـلام حسـب ما جـاء في التوراة: «وأقيـم عهـدي بيـني وبينك وبين نسـلك مـن بعدك وأعطي لك ولنسـلك من بعـدك أرض غربتك كل أرض كنعان ملكا أبديـا وأكون إلههم»[31]، بيـد أن أرض الميعاد هـذه «ارتبطـت في أذهـان اليهـود بأورشـليم والهيكل ومملكـة داود وبالعهد الذي أبرمه الـرب مع إبراهيم»[32].

وبذلـك عـرف اليهـود في أرض الميعـاد نوعـا مـن الاسـتقرار المنظـم، خاصـة في عهـد الملـك داود الـذي يكمـن فضلـه ومجـده علـى اليهـود في «منحـه بـني إسـرائيل عاصمة، وفي حسـن اختياره لهـذه العاصمة، فلـولا أورشـليم (القـدس)، لكان شـأن اليهـود ضئيلا إلى الغايـة»[33]. وازداد اليهـود تشـبثا بهـذه العاصمـة بعد مـوت الملـك داوود، وتربـع ابنه سـليمان على زمام الأمور، فاسـتطاع أن يوطـد المملكـة وأن يقيم علاقات مع جيرانـه من الأمم؛ فقـام ببناء الهيـكل المقدس، وهو البيـت أو القصر، كان الهدف منه أن يكون للإله مسـكن كما للبشـر. ويروي العهد القديـم «أن داود أراد أن يبني بيـت الرب فقـال الرب: لا تبـني بيتا لإسـمي لأنك رجل حـروب، فقد سـفكت دما. وأن سـليمان ابنـك هو يبني بيـتي وديـاري؛ لأني اخترتـه لي ابنـا، وأن سـأكون لـه أبا واثبـت مملكتـه إلى الأبـد»[34]، وبـنى سـليمان الهيكل الذي اسـتغرق بناؤه سـبع سـنوات.

علـى هـذا الأسـاس، عـرف اليهـود نعمـة الأمـن والاسـتقرار في ظل الملك داوود وابنه سـليمان، وشـيدوا رباطـا وثيـق الصلـة بينهـم وبـين الأرض المقدسـة «أورشـليم» مـن جهة، وبـين المعتقـد الديـني المتمثل في الهيـكل المقـدس بالخصوص مـن جهة أخـرى؛ لكن سـرعان ما انقلـب الوضع رأسـا على عقـب بعد موت الملـك سـليمان «بنحـو قـرن ونصـف»[35]، وفي ظـل المماليـك الذين خلفوا سـليمان، فكان مـن صنيعهم أن «أثـاروا غضب نبوخـذ نصر بمحالفتهـم لفرعون مصر، فاسـتولى ملك بابل القوي على أورشـليم في سنة (586 ق.م). فجعل عاليها سـافلها، وهـدم هيكلها، وجعل من اليهود أسـارى، فغدت أورشـليم أثرا بعد عين»[36]. على إثر هـذا الحادث فتـك باليهود الشـتات والبـؤس زمنا حـتى تربع «قـورش»[37] على حكـم بابـل (538 ق.م)، وأذن لليهـود بالعـودة إلى فلسـطين وبنـاء الهيـكل من جديد، بيـد أنهم «لـم يتمكنوا مـن بناء المعبد بسـبب الحالـة الاقتصاديـة المزريـة، حـتى عندمـا ظهـر النبي عزرا»[38].

وفي سنة سـبعين من الميلاد «اسـتولى «تيطس»[39] على أورشـليم، وجعلهـا طعمة للنيران، وبدئ بتشـتيت شـمل اليهـود»[40]، في أنحاء العالـم، وهو خيـار لا رجعة

فيـه، أجج معـه لهيب هجر وفقـدان اليهود لأورشـليم والهيـكل المقـدس، فأضحيـا في قلب ومخيلـة اليهودي جيـلا بعد جيل توقـا في العـودة إليهما.

تمكـن هـذا الارتبـاط والتعلـق بـأرض الميعـاد من السـيطرة علـى الفكـر اليهـودي، فأصبح حلما يسـاور الذاكـرة اليهوديـة، تترجمـه الأدبيـات اليهوديـة رمزيا، و شـعائريا، ولفظيـا، حـال مبدعنـا في قصـة يوسـف الشـعبية، الذي بدت شـخصيته تعيش غربتهـا في ذاتها وفي محيطهـا الذي يعاديها لمناقضته واقع الحلم، حسـب قول القـاص فيمـا يلي:

يَا حْنَا غُرْبَا وُمْوَالْفِيْنْ غُرْبَتْنَا

نَارْ الغُرْبَة يَا خْوَانِي / كْوَاتْنَا بِيْنْ العَيْنِينْ

علـى هذا الأسـاس، غـدت حيـاة القـاص اليهودي المغربي مرتبطة أشـد الارتبـاط بتحقيق متخيلهـا، الذي ينشـطر الى شطرين:

3 – متخيل أورشليم:

تتبوأ «أورشـليم» في فكـر القاص اليهـودي المغربي المقـام الرفيع، والروح السـارية في الجسـد؛ فهي لا غنى عنها في الأدبيـات والتاريخ اليهوديـين، باعتبارها أعظم مدينـة في إثباتها للهوية اليهوديـة، التاريخية والدينية. الأمر الذي شـد اليهود إلى الحنين والعـودة لهذه الأرض المقدسـة، رغبة منهـم في إذكاء الشـعور الديني، وتمجيد التاريخ اليهـودي لتحقيق الـذات الجماعية.

الحنـين إلى الوطن الأصـل ظاهرة إنسـانية عامة، لا يسـتطيع المرء التخلي عنهـا، مهما بلغ رقيـه الحضاري، وتطـوره المـادي. لـذا نجـد القـاص اليهـودي المغربي يتمثـل في «أورشـليم» الوطن الأم، الـذي ضم الأجداد والآباء، والشـريحة اليهودية جمعاء بـين الأمصار، لأجل هذا غـدت روحـه ينتابهـا شـعور برغبة ملحـة عارمة في العـودة إلى جـذوره، بـدل واقـع الاغـتراب. في حـين «يفقـد المقيمـون في المنفـى مكانهم الخـاص في العالم، قـد يعتريهـم الإحسـاس بـأن الحيـاة تجرفهـم وأنهـم ضائعـون في عالـم أصبح فجـأة غريبا عليهـم. ففقدان المركـز الثابت الـذي يمثلـه «الوطن» معنـاه الفقدان الأسـاسي «للاتجـاه» ممـا يجعـل كل شيء يبدو نسـبيا وبلا هـدف، وتقطـع الجـذور الثقافية وجـذور الهوية قد يدفع الإنسـان إلى الإحسـاس بأنه يذبـل ويذوي، بل بأنـه بات غيرذي وجـود مادي»[41] الأمر الـذي يدفعنا إلى القـول، إن ارتباط مخيلـة المبدع بالأرض المقدسـة هو تاريـخ يلغي الوجـود خـارج «أورشـليم» إلا من حيث الشـوق والحنين.

إن حلـم المبـدع اليهـودي المغـربي أمـاط اللثـام عـن عواطـف وهواجـس جياشـة تنـم عنـوة عـن إرادة الـذات إلى الاجتمـاع بقـوم بـني إسـرائيل مجـددا في الأرض المقدسـة، إذ يباشـره شـعور لقـاء الإخـوة حسـب قولـه، بالبهجـة والارتيـاح النفسي، لمـا يوفرونـه مـن دعـم اجتماعـي في صـورة نصـائح أو تعاطـف أو كونهـم محـلا للثقـة أو لمجـرد اشـتراكهم في نفـس النظـرة إلى العالـم. كل هـذا يمنـح المبـدع اليهـودي قيمـة معنويـة تحـمي مـن المشـقة بزيـادة تقديـر الـذات، عكـس واقـع الاغـتراب الـذي لا يسـتطيع المرء فيـه أن يقـرر مصيره، أو التأثـير في مجـرى الأحـداث أو صنـع القـرارات المهمـة الـتي تختـص بحياتـه ومصـيره، مهمـا بلـغ شـأنه في الوطـن المغـترب فيـه.

وبالإضافـة إلى ذلـك، فقد بات أمن واسـتقرار وحرية المبـدع اليهـودي المغـربي، رهـين في تصـوره بالعـودة إلى الأرض المقدسـة، والاجتمـاع بالأهل، حسـب ما عبر عنه في قصه: صـورة رقم(2)

تطـارد شـخصية المبـدع أطياف حلـم هـارب تريد الإيقاع بـه في حبال الواقـع، حلم تسـتعيده الذاكرة كلما ضاقت الـذات؛ لكنه حلم نضج بتأثـير وعي نقدي للواقع القائـم، دفع القاص اليهـودي المغـربي إلى أن ينحو جاهدا إلى تغيـير واقعه بما يتطابق وتطلعاتـه الحالمة، هذا الوعي ولد الخوف وعدم الاسـتقرار النفسي للقاص، عند عجزه عن إقامـة الواقـع المحلوم به مـكان الآخر القائـم، بذلك أصبح القـاص اليهودي يعيش المأسـاة والخوف اللذين غيبـا معهما الأمـن والحرية من حياته. وهـذا الوضع لن يسـتقيم في تصوره إلا بمعانقة الأرض المقدسـة.

لا يعتبر شـعور اليهـود اتجاه قدسـية الأرض مسـألة

عاطفية فحسب؛ بل هو شعور ديني عميق لدرجة أنه أقرب إلى الارتباط العقائدي، أي أن العودة إلى الأرض المقدسة تعتبر في تصور اليهود عامة، والقاص اليهودي المغربي بالخصوص، فريضة دينية بمقتضاها يعتقد اليهود أنه لا حياة لهم ولن يرضى عنهم الرب إلا إذا عادوا إلى «أورشليم» وأقاموا دولة داود وسليمان وعمروا الهيكل.

غير أن هذه الفريضة الدينية، التي تتمثل في العودة إلى «أورشليم» مشروطة في الديانة اليهودية بالطاعة والاستقامة، إذ نجد «أن أحد نصوص العهد القديم يوضح أن الوعد بالأرض... مشروط بقيد الطاعة والاستقامة، فإذا لم يقم بنو إسرائيل بالطاعة والاستقامة فإن مصيرا مؤلما ينتظرهم»[42]. ولعل أوضح دليل على هذا هو الإصحاح الثامن والعشرين من سفر التثنية، الذي يوضح في عدد فقراته الأولى وعد الرب لبني إسرائيل بالأرض المقدسة، وما تبقى من فقرات الإصحاح تتحدث عن اللعنات التي تصيب قوم بني إسرائيل إذ لم يحافظوا على وصايا الرب، ومن هذه اللعنات قول الكاتبين على لسان الله: «وكما فرح الرب لكم ليحسن إليكم ويكثركم كذلك يفرح الرب لكم ليفنيكم ويهلككم فتستأصلون من الأرض التي أنت داخل إليها لتمتلكها، ويبددك الرب في جميع الشعوب من أقصاء الأرض إلى أقصائها، وتعبد هناك آلهة أخرى لم تعرفها أنت ولا آباؤك من خشب وحجر، وفي تلك الأمم لا تطمئن، ولا يكون قرار لقدمك بل يعطيك الرب هناك قلبا مرتجفا وكلال العينين وذبول النفس...»[43].

ولعل هذا الشرط الديني الموكول على عاتق بني إسرائيل في الظفر والعودة إلى الأرض المقدسة «أورشليم»، هو ما ينسجم وتطلعات القاص اليهودي المغربي من وراء قصته (قصة يوسف)، التي تهدف بمشاهدها إلى الوعظ الأخلاقي والإرشاد الديني. الأمر الذي يدفعنا إلى القول، بأن رؤية القاص اليهودي من وراء قصته تتمثل:

* دعوة بني إسرائيل إلى الالتزام بالتعاليم الدينية اليهودية، والسمو بالفضائل، وتجنب الرذائل.
* مخاطبة الفكر اليهودي وتذكيره – على وفق ما تم وروده في التوراة – بأن من بين واجبات تحقيق عودة اليهود إلى الأرض المقدسة الإلتزام بما تم ذكره.

وبالتالي يعد حلم القاص اليهودي المغربي حقيقة دينية وعهدا بين الرب وبين بني إسرائيل يجب الوفاء به حسب تصوره.

4 – متخيل هيكل سليمان:

الهيكل كلمة عربية يقابلها في العبرية «بيت هَمَقْدَاش» أي البيت المقدس، أو «هيخال» وتعني البيت الكبير في كثير من اللغات السامية. ومن أهم أسماء الهيكل «بيت يهوه» ويهوه هو إله اليهود، إذا هو بيت الإله، والهيكل أعد أساسا ليكون مسكنا للإله، وليس مكانا للعبادة وأداء الطقوس وتقديم القرابين، وإن أصبح فيما بعد مكانا لهذه الأمور[44].

يقول المؤرخ «ول. ديورانت» عن قدسية الهيكل ومكانته في اليهودية: «كان بناء الهيكل أهم الأحداث الكبرى في ملحمة اليهود. ذلك أن هذا الهيكل لم يكن بيتا ليهوه (إله اليهود) فحسب، بل كان أيضا مركزا روحيا لليهود، وعاصمة ملكهم، ووسيلة لنقل تراثهم، وذكرى لهم، كأنه علم من نار يتراءى لهم طوال تجوالهم الطويل المدى على ظهر الأرض، ولقد كان له فوق ذلك شأن في رفع الدين اليهودي»[45]؛ لأجل هذا تشكل إعادة بناء هيكل سليمان في مخيلة اليهودي المغربي، وذلك بعد العودة إلى «أورشليم»، الغاية المثلى والهدف المنشود، فكثيرا ما تردد مقولة على ألسنة الحخامات، وكذا في الأدبيات اليهودية، أنه لا معنى لليهود بدون أورشليم، ولا معنى لأورشليم بدون الهيكل الثالث، «فالناس دائما ما يشعرون عند تأمل الدنيا بوجود قوة متعالية ولغز عميق في قلب الوجود نفسه. ودائما ما يحسون بأن تلك القوة ترتبط ارتباطا عميقا بذواتهم وبالعالم الطبيعي»[46]، المتمثل في شيء (معبد، مكان، أرض) يمس شغاف القلب بالجذب، ويشغل بقعة خيالية في الذهن، بعده يتدحرج في سلم القداسة يوما بعد يوم، و«تجربة الإحساس بالقداسة ذات ضروب منوعة، فهي قد توحي بالخوف، أو بالرهبة، أو بالثراء النفسي أو بالسكينة، أو الهلع، أو بضرورة القيام بعمل أخلاقي

معين، وهي تمثل لونا أكثر اكتمالا وأرفع شأنا من الوجود لابد منه لاستكمال ذات الإنسان»[47].

القاص اليهودي المغربي يعيش حالة نفسية تتسم بعدم التوازن، وكأن عضوا من جسده ضاع منه في فترة من عمره، لم يكن فيها الوعي قد نضج بعد، فكبر ونزاع قائم، تشنه الذات على النفس لإرغامها تجاوز مرحلة النقص هذه، إلى مرحلة التوازن، الذي يحتله العضو، وما هذا العضو من ذات المبدع إلا الهيكل المقدس، «فإحساس المرء بأن شيئا ما قد تخلى عنه يحيل إلى مظهر من مظاهر شر باطن في الوجود وسائر في الكون، وكثيرا ما يتميز هذا القلق الباطن بإحساس بالفراق والفقد، إذ يبدو أن هناك ما نفتقده في حياتنا، وأن وجودنا أصبح ممزقا مشتتا ناقصا، وتتشكل في نفوسنا نطفة الإحساس بأن الحياة ما ينبغي أن تكون على هذه الصورة، وأننا فقدنا ما هو جوهري لسعادتنا»[48].

وما يزيد في إذكاء شعور المبدع اليهودي المغربي بأهمية الهيكل في حياته، حينما يأخذ هذا الهيكل مكانة دينية مميزة في المعتقد اليهودي، إذ نجد التلمود الكتاب المقدس الثاني عند اليهود، تحدث في مواضيع متعددة منه عن أهمية الهيكل، ومن ذلك: «لما دخل تيطس، وبهزة من سيفه مزق ستار الهيكل، فسال الدم من الستار، فأرسلت بعوضة لعقابه، ودخلت إلى مخه، وأخذت تكبر حتى صارت مثل الحمامة، وحين فتحت جمجمته وجدوا أن البعوضة لها فم من نحاس، ومخالب حديدية»[49].

كما ساهمت فكرة وصف اليهود أنهم «شعب الله المختار» في توطيد العلاقة بين القاص اليهودي المغربي وبين الهيكل، فقد أكدت أسفار العهد القديم في أماكن متعددة أن بني إسرائيل هم أفضل البشر، وأن الله خصهم بهذه المكانة الرفيعة دون بقية البشر، وهم أبناء الله المباركون، بينما بقية الأمم هم أبناء البشر. ومن هذه النصوص التي تدل على ذلك ما ورد منها في الإصحاح السابع من سفر التثنية. يقول الرب: «لأنك أنت شعب مقدس للرب إلهك، إياك قد اختار الرب إلهك لتكون له شعبا خاصا من جميع الشعوب الذين على وجه الأرض. ليس من كونكم أكثر من سائر الشعوب. التصق الرب بكم واختاركم لأنكم أقل من سائر الشعوب، بل محبة الرب إياكم وحفظه القسم الذي أقسم لآبائكم»[50]. هذه الفكرة جعلت تصور القاص للهيكل بمثابة بيت الأب، ذلك المكان الأليف الذي يجسد في نفسيته الأصل، الهوية، المعتقد، الذات...، مادام الهيكل بيت الرب، فهو يمثل مكانة دينية مميزة، باعتباره مقر إله اليهود، وفي إعادة بناءه تثمين وتجديد للعلاقة بينهم وبين الرب.

وتأسيسا على ما سبق، يمكن اعتبار حلم العودة إلى أرض الميعاد - التي تنحصر في أورشليم والهيكل المقدس بالخصوص - الشغل الشاغل للقاص اليهودي المغربي، وهدف تغلغل في النفس، فأصبح لا غنى عنه في الأدبيات والشعائر اليهودية، ارتبطت به الحرية والأمن والاستقرار في حياة المبدع. لكن ما السبيل إلى ذلك، أو إلى ماذا يعزى تحقيق هذا الحلم المنشود؟ هل للقوة الجسدية أم هناك قوة غيبية ستعمل على تخليص اليهود من واقع الاغتراب والشتات الذي يعانون منه، والزج بهم في واقع الحلم المحلوم به؟.

5 - المنقذ/ المسيح المخلص المتخيل:

إن كلمة المسيح المخلص مأخوذة من الكلمة العبرية «ماشِيَّحْ»، ومنها «ما شحوت» أي «المشحانية»، وهي الاعتقاد بمجيء الماشيح، والكلمة مشتقة من الكلمة العبرية «مشح» أي مسح بالزيت المقدس»[51]، الذي كان يصنع من أفخر الأطياب وأفخر أصناف العطارة وزيت الزيتون النقي، لقول الرب لنبيه موسى عليه السلام: «وأنت تأخذ لك أفخر الأطياب. مرا قاطرا... وقرفة عطرة...وقصب الذريرة...وسليخة...وزيت الزيتون... تصنعه ذهنا مقدسا للمسحة. وعطر العطارة صنعه العطار. ذهنا مقدسا للمسحة... يكون هذا لي ذهنا مقدسا في أجيالكم»[52]. وقد كان المسح يمارس لمبايعة الملوك؛ فيسمى مسيحا، أي ممسوحا بالزيت[53]، يمسحون رأس الملك والكاهن

بالزيت قبل تنصيبهما، علامة على المكانة الخاصة الجديدة، وعلامة على أن الروح الإلهية أصبحت تحل وتسري فيهما[54]، ليكونوا مقدسين، مكرسين ومخصصين للرب.

وهكذا دعي الكهنة والأنبياء والملوك بـ«مسحاء الرب»[55]، ومفردها «مسيح الرب»، ويصفهم الله بمسحائي، يقول في كتابه: «ولا تمسوا مسحائي ولا تؤذوا أنبيائي»[56]، ويقول في موضع آخر: «لا تمسوا مسحائي ولا تسيئوا الى أنبيائي لأنهم مسحوا بالذهن المقدس وحل عليهم روح الرب»[57]. ومنها حال الملك داوود الذي أصبح المسيح المخلص كما يرى العهد القديم، إذ قال الرب عنه: «إني بيد داوود أخلص شعبي إسرائيل»[58]. ثم صارت فيما بعد من أهم العقائد اليهودية التي تعني: «الاعتقاد في بعثة ملك من نسل داوود يأتي في آخر الزمن ليجمع شتات اليهود المنفيين، ويعود بهم إلى الأرض المقدسة، ويحطم أعداء إسرائيل، ويتخذ أورشليم عاصمة له، ويعيد بناء الهيكل»[59].

إن تصور القاص اليهودي المغربي لطريقة خلاصه من واقع الاغتراب المظلم والمفعم بالاستعباد والشقاء حسب نظرته، نابع إذن، من فكرة الاعتقاد أن شخصا مثاليا من نسل الملك داوود سيباشر بنهاية التاريخ، ويخلص قوم بني إسرائيل من ويلاته، بتحقيق حلمهم المنشود. لكن من يكون هذا «المخلص» الذي علقت عليه أحلام وآمال اليهود؟ وما هو وقع هذا الخلاص على حياة اليهود فيما بعد؟.

إن المتتبع لفكرة الخلاص أو المخلص في التراث اليهودي، سيجد جذورها نابعة من المعتقد الديني اليهودي، حيث احتلت هذه الفكرة (الخلاص) في أسفار العهد القديم حيزا كبيرا. وقد تبين من ذلك أن اليهود يعتقدون أن مخلصهم هو النبي « إيليا»[60] أو «إلهي يهوه» حسب التعبير اليهودي، وذلك وفقا لما ورد في آخر إصحاح من سفر «ملاخي»، يقول الرب: «هأنذا أرسل إليكم إيليا قبل مجيء يوم الرب اليوم العظيم والمخوف»[61]. بفضل هذا النبي يعتقد بنو إسرائيل أنه يكون لهم شأن عظيم في المستقبل، ستعاد في ظله مملكة داوود وأمجادها الغابرة، وفي سيادتها القوية والمستقلة، سوف يتم إعادة بناء الهيكل المقدس في أورشليم، ويتم جمع شمل اليهود المشتتين في أنحاء العالم، حسب ما جاء في التوراة عن ذلك: «يرد الرب إلهك سبيلك ويرحمك ويعود فيجمعك من جميع الشعوب الذين بددك إليهم الرب إلهك، إن يكن قد بددك إلى أقصاء السموات فمن هناك يجمعك الرب إلهك ومن هناك يأخذك ويأتي بك الرب إلهك إلى الأرض التي امتلكها أباؤك فتمتلكها ويحسن إليك ويكثرك أكثر من آبائك»[62]. وقتئذ سيتحول شقاء اليهود وبؤسهم إلى متعة وسعادة وفرح أبدي دائم – حسب اعتقادهم، لقول الرب على لسان مدوني العهد القديم: «ومفديوا الرب يرجعون ويأتون إلى صهيون بالترنم وعلى رؤوسهم فرح أبدي. ابتهاج وفرح يدركانهم. يهرب الحزن والتنهد»[63] من طريق اليهود، على اعتبار أن كل أشكال الحرمان والشر والطغيان لن يكونوا قادرين على الوقوف في وجه مخلصهم، الذي سيكون مثلا أعلى – حسب اعتقاد اليهود دائما – في العدل بين قوم بني إسرائيل، لما جاء في العهد القديم: «ولذته تكون في مخافة الرب فلا يقضي بحسب نظر عينيه ولا يحكم بحسب سمع أذنيه، بل يقضي بالعدل للمساكين ويحكم بالإنصاف لبائسي الأرض ويضرب بقضيب فمه ويميت المنافق بنفحة شفتيه، ويكون البر منطقة متنيه والأمانة منطقة حقويه»[64].

لأجل هذه الحياة المثالية في مملكة الخلاص، «كان من الطبيعي أن ينتظر اليهود بشغف مقدم المسيح المخلص ليحررهم ويحقق لهم «الوحي الإلهي» المنشود بإعادتهم إلى أرض الميعاد»[65]. وما القاص اليهودي المغربي إلا عنصر فاعل من الأمة اليهودية، يستهدف تحويل ما في مخيلته وقلبه (أرض الميعاد= أورشليم+ الهيكل المقدس) إلى حقيقة تاريخية واقعية تعزى إلى إنسان مثالي مقدس (المخلص) آت لا محالة – حسب اعتقاده – في المستقبل القريب.

على سبيل الختم

وبناء على ما سلف، إن المتخيل اليهودي في قصة يوسف الشعبية يشير إلى شيء (حلم) متشكل تاريخيا ودينيا في اللاوعي الثقافي للأمة اليهودية، أصبح يمارس سلطته على الأفراد لا في ميدان التصور فحسب، بل في مجال الإبداع أيضا، إن لم نقل إنه موضوع الإبداع نفسه. وقد سمحت لنا دراسة هذا المتخيل برسم صورة حية عن وجدان القاص اليهودي المغربي، من حيث بناء الأحلام وعرض الانكسارات وجراحها.

الهوامش

1 - روزلين ليلى قريش، القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 2007، ص 7.

2 - محمد نور الدين أفاية، المتخيل والتواصل: مفارقات الغرب، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 1993، ص 5 وما بعدها.

3 - المرجع نفسه، ص 6.

4 - المرجع نفسه، ص 6.

5 - المرجع نفسه، ص 7.

6 - نور الدين الزاهي، المقدس والمجتمع، أفريقيا الشرق، المغرب، د ط، 2011، ص 9.

7 - مصطفى النحال، من الخيال إلى المتخيل: سراب المفهوم، مجلة فكر ونقد، السنة الرابعة، العدد 33، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 2000 ص 73.

8 - محمد عابد الجابري، العقل السياسي العربي، معدداته وتجلياته، مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الثانية، د ت، ص 10.

9 - على سبيل التمثيل لا الحصر: متخيل الصحراء في الرواية، متخيل الريف، الواقع والمتخيل في القصة القصيرة....

10 - عبد اللطيف محفوظ، عن حدود الواقعي والمتخيل، مجلة فكر ونقد، السنة الرابعة، العدد 33، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 2000، ص 117.

11 - محمد نور الدين أفاية، المتخيل والتواصل، مرجع سابق، ص 10-9.

12 - ناظم كاظم، تمثيلات الآخر: صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 2004، ص 33.

13 - المرجع نفسه، ص 33.

14 - المرجع نفسه، ص 33.

15 - بول ريكور، من النص إلى الفعل: أبحاث التأويل، ترجمة محمد برادة وحسان بورقية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الطبعة الأولى، 2001، ص 179.

16 - نبوخذ نصر: (-563 605) ق.م أشهر ملوك الدولة البابلية الحديثة قاد الجيوش البابلية في معارك حاسمة على منطقة بلاد الشام ودمر عدة ممالك منها مملكة يهوذا في حملتين وسبا الكثيرين من سكان منطقة بلاد الشام الى بابل.

17 - أورشليم: لفظ عبري للقدس العربية، وأصلها أورسالم، ومعناها مدينة أو حامية السلام.

18 - هيكل سليمان: معبد يهودي، بناه سليمان أحد ملوك بني إسرائيل حسب الاعتقاد اليهودي بأمر من الله للعبادة والقربان.

19 - حسين فوزي النجار، أرض الميعاد: دراسة علمية للوعد الإلهي لبني إسرائيل بأرض الميعاد على ضوء الكتب السماوية، دار المعارف، القاهرة، د ط، د ت، ص 44.

20 - جمال حمدان، اليهود، كتاب الهلال عدد 542، 1996، ص -61 68.

21 - كمال سعفان، اليهود تاريخ وعقيدة، دار الاعتصام ودار النصر للطباعة الإسلامية، الطبعة الثانية، د ت، ص 11.

22 - الحخام:هو رجل الدين، مختص بتوفير القرارات بشئون دينية، ويكون زعيما لليهود في هذه المواقف.

23 - كمال سعفان، اليهود تاريخ وعقيدة، مرجع سابق، ص 138. بتصرف.

24 - المرجع نفسه، ص 138.

25 - سفر التكوين، الإصحاح 17 / الآية 8-7.

26 - حسين فوزي النجار، أرض الميعاد، مرجع سابق، ص 35.

27 - مؤرخ فرنسي ولد عام 1841 م، عني بالحضارات الشرقية، ومن آثاره: (حضارة العرب)، (باريس 1884)، (الحضارة المصرية)، و(حضارة العرب في الأندلس)....



1

عادات الزواج وتقاليده في الماضي «دولة الإمارات العربية المتحدة»

الجزء الأول اختيار الزوجة

د. بدرية الشامسي - كاتبة من الإمارات

تُعدّ العـادات والتقاليد ممارسـات جماعيـة تُلازم الحيـاة اليومية للنـاس قوامها أنماط من السـلوك المتبع في شـتى المناسـبات، أي أنماط معيارية لها رمزيتها الأخلاقية الـتي تمد المجتمع بالثبات والانتظام فالتقاليد تشـبه الوراثـة الاجتماعية وفعل الغريزة في كونهمـا يمنحـان معاً المجتمـع طبيعـة الاسـتقرار. وتُعـدّ العـادات والتقاليد بهذا الاعتبـار أقوى مـن القانون لكونهـا تضمن الإطـار المنظم للسـلوك الاجتماعي ويعمل علـى ديموميته واسـتمراره، فيما يحفظ عقول النـاس من الحيرة والـتردد والضياع بين شـتى الضغـوط والاختيـارات، لأنه لـو لم يكن للإنسـان هـذه القنوات التي ينسـاب فيها تفكيره وسـلوكه انسـياباً تلقائيا لاضطر إلى بـذل جهد كبير في مواجهة كل سـلوك اجتماعي ولذلك فإنه يشـعر بالخـوف والقلق ولا يخضـع للعادات والتقاليـد، وهذا هو الضمـير الأخلاقي في رأي بعـض المؤرخين[1].

ولما كانت هذه العادات والتقاليد تحقق التجانس الاجتماعي داخل إطار ثابت من المؤسسات الاجتماعية العليا كاللغة والعقيدة والقانون، فإنّه يمكن اعتبارها بعداً للهوية الاجتماعية أو الوطنية، باعتبار أن هذه العادات والتقاليد لها خصائص الهوية في الثبات والتماسك والخصوصية والانسجام ومن ثم يعدها البعض ثقافة وطنية حقيقية لأنها تشكل الوعاء الحقيقي لتراث الأمة. وتمكنها من التعبير عن ذاتها في كل نشاط اقتصادي أو اجتماعي أو ديني أو فني. وبالنسبة للهوية فقد تداول المفكرون والسياسّيون وعلماء الاجتماع مفهومها المستعمل في المنطق والفلسفة وذلك للدلالة على وحدة المجتمع وما يطبع علاقاته بقيمه وسلوكياته من ثبات واستقرار ولاسيما فيما يتعلق بالخصوصية التي تميزه عن الغير. وربما عبروا عن هذه الهوية الاجتماعية بمفاهيم أخرى، كالمقومات الذاتية أو الشخصية الوطنية، ويعتمدون في هذا السياق على ظاهرة الثبات التي تُعد في مقدمة مكونات الهوية. وهو ما يتجلى في حياة الكثير من المجتمعات العريقة، من صمود في مواجهة المتغيرات الثقافية الحديثة. فهذا الصمود إنما يتغذى من الشعور الجماعي بضرورة الحفاظ على الكيان الاجتماعي في قيمه وسلوكياته المعبرة عنه «بالهوية» كلما شعر هذا المجتمع بأي تهديد من لدن أي قوى خارجية ترمي إلى اختراقه أو تفكيك وحدته وإضعاف تماسكه. لذلك كان الوعي «بالهوية» يزداد حدة في حالة الشعور بالمواجهة أو استنفار الروح الوطنية. أما قوام هذه «الهوية» فهي مجموعة من الثوابت التي تُشكل وحدة الأمة واستقرارها عبر التاريخ. وغالبا ما تتمثل في العقيدة واللغة والتاريخ والعادات والتقاليد. غير أن مفهوم الهوية بحكم دلالاته المنطقية لا يخلو استعماله في الحقل الاجتماعي من المجازفة والغموض. فمبادئ الوحدة وعدم التناقض والثبات وهي ركائز الهوية، إن صحت في الكليات العقلية المجردة فإنها لا تنطبق على الواقع الاجتماعي المطبوع عادة بالتنوع والتطور والتغيير. لذلك يظل الإشكال المطروح أمامنا في هذا السياق هو التنافس بين الثابت الذي هو سمة الهوية وبين الصيرورة الاجتماعية التي هي سمة التاريخ من جهة أخرى. فهل ننظر إلى المجتمع «كماهية» مستقرة ووحدة منغلقة، ذات هوية ثابتة البوتقة التي ينصهر فيها سلوك جميع الأفراد أم ننظر إلى المجتمع، كعلاقات متجددة متفاعلة بتأثير العوامل الاقتصادية والسياسية والثقافية[2] ويؤكد ابن خلدون هذه الحقيقة الاجتماعية حين قال: (من الغلط الخفي في التاريخ الذهول عن تبدل الأحوال في الأمم والأجيال وتبدل الأعمال ومرور الأيام هو لا يقع إلا بعد أحقاب متطاولة، فلا يكاد يفطن له أحد. فأحوال العالم والأمم وعاداتهم ونحلهم لا تدوم على وتيرة واحدة. وإنما هو اختلاف على مر الأيام والأزمنة والانتقال من حال إلى حال)[3]. ومجتمع دولة الإمارات كبقية المجتمعات مر بمراحل وتطورات أثرت على عاداته وتقاليده، وهويته، لهذا فالحاجة اليوم أصبحت أكثر إلحاحا على التمسك بهذه الهوية من مختلف مكوناتها الدينية واللغوية والثقافية ذلكم أن المجتمع الإماراتي كبقية المجتمعات المعاصرة يعاني تحديات متنوعة ومتعددة وهذا يستدعي الحفاظ على العادات والتقاليد وتهذيبها إن اقتضى الأمر والعمل على تكييفها مع العصر ومتطلباته وإخضاعها للبحث والدراسة والنقد لمزيد من الاستفادة منها في كل المجالات الحيوية. لطالما كان تراث الأمم ركيزة أساسية من ركائز هويتها الثقافية، وعنوان اعتزازها بذاتيتها الحضارية في تاريخها وحاضرها. فالتراث الثقافي للأمم منبعا للإلهام ومصدرًا حيويا للإبداع المعاصر ينهل منه فنانوها وأدباؤها وشعراؤها، كما مفكروها وفلاسفتها لتأخذ الإبداعات الجديدة موقعها في خارطة التراث الثقافي، وتتحول هي ذاتها تراثا يربط حاضر الأمة بماضيها ويعزز حضورها في الساحة الثقافية العالمية. وليس التراث الثقافي معالم وصروحا وآثاراً فحسب، بل هو أيضا كل ما يؤثر عن أمة من تعبير غير مادي، من فولكلور وأغان وموسيقى شعبية وحكايات ومعارف تقليدية تتوارثها الأمة عبر أجيال وعصور، تعبيرا عن روحها ونبض حياتها وثقافتها. والاهتمام بالتراث الشعبي

أصبح سمة للمدينة الحديثة، وقد وعت كثير من الأمم تلك الأهمية وسارعت إلى لملمة شتات هذا الإرث الحضاري الثمين وإعادة استغلاله بما يتناسب والقيم الجديدة وبذات المعايير التي تتفق مع معطيات الوقت الحاضر.

وتُعتبر العادات والتقاليد عنصراً أساسياً من عناصر المجتمع، وتختلف العادات والتقاليد من مجتمع لآخر، فلكل مجتمع عاداته وتقاليده الخاصة به، بل إنها تختلف من جماعة إلى جماعة في المجتمع الواحد، فنجد فروقا بين عادات وتقاليد سكان القرى وسكان المدن، وبين الطبقات والشرائح التي يتكون منها المجتمع، وبين الفئات الحرفية والمهنية. والعادات والتقاليد تحكم العلاقات الإنسانية وتمثل ضرورة من ضرورات الأمن والاستقرار والتكامل والتضامن والتعاون بين أفراد المجتمع على مختلف فئاته، سواء على مستوى الأسرة أو الجماعة المحلية، أو القرية أو المدينة أو المجتمع ككل. رغم ذلك نجد أن بعض العادات والتقاليد لم تصمد أمام التطور والتقدم الذين مرت بهما المجتمعات، فاندثر بعضها، وطور بعضها، وبعضها بقي ثابتا مع مرور الزمن.

ومن هنا جاءت أهمية حفظ تلك العادات وتسجيلها وتوثيقها لتبقى محفوظة للأجيال القادمة فأضحت مهمة حماية التراث الشعبي وتوثيقه ونقله للأجيال الجديدة المهمة التي تبين مقدار احترام الإنسان ومعيار رغبته في التعايش مع الآخر. وتراث الإمارات المتعلق بعادات الزواج وتقاليده من مخزون الذاكرة الشعبية يُعد موروثا ثقافيا شعبيا تمتد بداياته إلى عصور سابقة ربما كان بعضها عميق الجذور في تاريخ الإمارات منذ ما قبل الإسلام. وهذا الفصل يسعى لوصف ورصد ما عاشه مجتمع دولة الإمارات بجميع بيئاته «الساحلية والجبلية والبدوية» في منتصف القرن الماضي وما مارسه من عادات وتقاليد الزواج، ومقارنتها ببعضها البعض، بعد التقاطها من أفواه الرواة والاخباريين، ورصد ما الذي تغير منها ومابقى ثابتاً وما اندثر ولم يعد يمارس بعد قيام إتحاد دولة الإمارات العربية المتحدة والانفتاح الكبير على الثقافات المختلفة الذي تعيشه الدولة.

الكلمة أو الكلمات المستخدمة للتعبير عن كلمة الزواج في الماضي

يُعبر الأغلبية عن كلمة زواج في الماضي بكلمة (عرس) فيقول الناس مثلا: (قوم فلان بيعرسون). اليوم عرس فلان. (الولد بيعرس بياخذ بنت فلان). (بنسير بيت المعاريس) كما يُعبر البعض عن كلمة زواج في الماضي بكلمة (ارس) خاصة في المناطق الجبلية حيث تُقلب العين إلى ألف في اللهجة المحلية لديهم. أما كلمة زواج فيعبرعنها في الماضي لكن بشكل بسيط. كما لاحظنا أن كلمة عرس وعروس و(معرس) ارتبطت أيضا بأهل العروسين، فأصبح يطلق على أم العروسين (أم المعرس، أم العروس) وأبوالعروس وأبوالمعرس، كذلك إخوة العروسين فيقال (هذي أخت العروس، وهذي أخت المعرس) وأخو المعرس وأخو العروس. حتى الأقارب من أهلهم فهذه عمة العروس وتلك خالة العروس، وهذه عمة المعرس وذاك عم المعرس. حتى البيوت والجيران أيضا يرتبطون ويسمون بأسماء العروسين فهذا بيت المعرس، وذاك بيت العروس، وهؤلاء جيران بيت المعاريس.

سن الزواج في الماضي

أن سن الزواج الأصغر للفتاة في الماضي يتراوح بين 9 إلى 13 سنة وأكبر سن للفتاة 18 - 19 سنة. رغم أن البعض ذكر أن الفتاة تُزوج في سن التاسعة والعاشرة ولكن ذلك نادرا مايحدث، أكد الجميع إذ حدث ذلك فان الرجل كان يصبر على الفتاة اذا كانت صغيرة فقد يعقد عليها أو يحجزها ويتركها في بيت والدها أو بيت أهله ويسافر طلبا للرزق لمدة عام أو أكثر تكون الفتاة خلالها قد كبرت واعتادت على حياتها الجديدة. وتعلمت على يد والدة الزوج شؤون البيت. أما السن الأكبر للزواج بالنسبة للفتاة فهو 18 سنة، بل تُعتبر الفتاة متأخرة في الزواج لو بلغت سن 18 ولم تتزوج، لاحظنا أن عينة

الدراسة لم تذكر سن العشرين في الإجابات مؤكدة أن في الماضي كانت الفتاة تصل إلى سن العشرين ولديها أكثر من طفل كما ذكر أغلب عينة الدراسة. أما الفتى فالسن الأصغر لزواجه في الماضي من 15-16 سنة اما أكبر سن لزواج الفتى في الماضي فقد يصل إلى سن 35 سنة ولم يتزوج بعد، وقد أرجعت عينة الدراسة ذلك إلى ظروف الفتى المادية فهو لا يستطيع أن يتزوج إذ لم يعمل ويجمع الأموال التي تعينه على الزواج، أما من يتزوج من الفتيان في سن 16 أو العشرين أرجعته عينة الدراسة إلى يسر حال العائلة فالأب إذا كان مقتدراً يزوج ابنه بمجرد البلوغ ويتكفل هو بتكاليف الزواج ومتطلباته والابن في العادة عندما كان يتزوج يسكن في بيت والده ويتولى الأب المقتدر الإنفاق عليه وعلى زوجته.

اختيار الشريك في الماضي

كان الفتى يترك اختيار الزوجة لأهله وخاصة الأم، التي تقع عليها مهمة اختيار زوجة الابن. وجميع الأبناء سواء الفتى أو الفتاة يرضون بهذا الاختيار دون اعتراض لأنهم يعلمون أن الأهل يريدون لهم الأفضل وفي حالات نادرة كان الفتى يطلب من أمه أن تخطب له فتاة معينة كأن يكون قد رآها في (سكة) أي في الطريق وتبعها حتى عرف بيتها، فيذهب لأمه ويخبرها أنه رأى فتاة دخلت البيت الفلاني لتذهب إلى بيت أهلها وتراها وتسأل عنها لتخطبها له. وكان يفضل الزواج دوما من الأقارب ويأتي في المرتبة الأولى ابن العم. والفتاة في المجتمع التقليدى الإماراتي في منتصف القرن الماضي لم يكن لها رأي في من يتقدم لخطبتها وليس لها حق الاعتراض بل تقبل بما يختاره أهلها ويرضون به، وعليها قبول الشخص الذي يختاره وليّأمرها مهما كانت صفاته كما ذكرت إحدى الاخباريات: (زين زين شين شين). وهناك أُسس كان يتم عليها اختيار الزوجة في الماضي أهمها: النسب والقرابة، ثم الجيرة والجمال والدين والأخلاق ثم المصالح القبلية أما إتقان الفتاة لشؤون البيت فهذا أمر ثانوي لأنه من الطبيعي أن تكون الفتاة متقنة لشؤون البيت فالبنت تتعلم الطبخ وأساليب تدبير المنزل منذ الصغر على يد أمها. ومن الأمثال التي رددها الإخباريون في هذا الشأن: (لي بغيت البنت دورلها أم) أي اذا أردت أن تخطب فتاة فاسأل عن أمها، وذلك لما للأم من دور كبير في تربية البنت وتعليمها. وابن العم له الأولوية في الزواج من ابنة عمه، فلابد أن يؤخذ رأيه في المتقدم لخطبة ابنة عمه فإن أبدى رغبته في الزواج منها رفض المتقدم وتزوجها ابن عمها. لكن إن كان ابن العم أقل جدارة من الفتى المتقدم لخطبة ابنتهم يزوجون الشخص الغريب حتى إن حدث غضب وخصام بين الأسرتين، فالقريب سواء كان ابن العم أو من الأقارب إن كان سلوكه سيئا وترى الأسرة أنه سيسيء لابنتهم ولن يسعدها يُرفض القريب ويقرب الغريب. كما ذكرت إحدى الإخباريات. وعادة ما تحرص الأسر قبل الزواج بين الأقارب عن مسألة الرضاع بين الأسرتين والتأكد من عدم وجوده بين العروسين. أما عن ترتيب درجات القرابة المفضلة في الماضي، فجاء ابن العم في المرتبة الأولى، ثم ابن الخالة، ثم ابن العمة. أما الخطيب فيتم الموافقة عليه في الماضي لعدة معايير مثل: أصله ونسبه اللذين يأتيان في المرتبه الأولى،كما أكد جميع أفراد عينة الدراسة. ثم دينه وأخلاقه وسيرته الحسنة بين الناس بالإضافة إلى مكانته الاجتماعية. فلا يهم المال بقدر مايهم النسب، فإذا كان في المتقدم ما يشين النسب سواء من ناحية الأم أو الأب يُرفض، فلابد من النسب الخالص الذي يوازي نسب عائلة الفتاة، فإذا زوج أحدهم ابنته برجل ليس ذا نسب يصبح حديث الناس في المنطقة، وقد يفضل كما ذكرنا الغريب على القريب إن كان أحسن سيرة وخلقاً. ورغم التشدد في اختيار النسب عند الزواج ذكرت إحدى الإخباريات أن هناك حالات نادرة ظهرت في المجتمع التقليدي، بأن زوجت بعض العائلات من هو أقل منها نسبا. مرجعة ذلك لظروف العائلة المادية، أو يكون المتقدم ذا سيرة ومكانه حسنة، فيغض الطرف عن الأصل إذا كان المتقدم ذا مال وجاه ودون أصل، خاصة اذا كانت العائلة أصيلة لكنها غير مقتدرة ماديا كما ذكرنا. ورددت المثل القائل (أصله في

صندوقـه) أي ان المـال هـو الأصـل. وذكـر الصنـدوق هنـا كنايـة عـن المكان الـذي يوضـع فيـه المـال. ويـراد بـه أن المـال سـيغني عـن الأصـل.

أمـا المهن الـتي كانت ترفـض بعض الأسـر الموافقة علـى زواج من يمتهنهـا في المجتمع التقليـدي في الماضي فهـي[4]: البيـدار والحـداد والخبـاز والخيـاط والخراز. وهنـاك بعـض الفئـات كانـت بعـض الاسـر ترفض تزويجهـم مثل: البـادي، والعيمي (غير العـربي) والزطي والبلـوشي. والعبـد[5]. وكان يتـم الـزواج بـين طبقـات المجتمـع فالشـيخ يـتزوج عامية (مـن العشـيرة) لكن الشـيخة لا يتزوجها إلا شـيخ من نفس الأسـرة. والرجل لـه حريـة أن يـتزوج مـن يشـاء لكـن الفتاة الحـرة لا تـتزوج إلا حّراً، فهنـاك قول مأثـور لدى العامـة: (العم يأخـذ خادمتـه والعمـة مـا تأخـذ خادمهـا) أي الفتاة الحـرة لا تأخـذ عبـدا أسـود. فالعبـد الأسـود لا يتجرأ ويخطـب فتـاة بيضاء من أسـرة معروفة، واستشـهدت إحـدى الإخباريات بمقولـة (تخيروا لنطفكـم فان العرق دسـاس) كذلك مقولـة: (عليـك بأهل البيـت خذ من خيارهـم لا بـد في آخر الزمـان أن تعار بعارهـم) لكن بعد قيـام الإتحـاد والتطـور والنهضة الـتي شـهدتها البلاد واندمـاج كل طبقـات المجتمـع في لحمة واحـدة اندثرت هـذه العادة ولـم يعد ذاك الشـرط موجودا عنـد الكثير مـن الأسـر، خاصـة بعـد اندثـار تلـك المهـن، وظهور الوظائـف الحكوميـة، وأصبـح الشـخص يقـاس بما يحمل من شـهادات علمية ووظيفة ذات مسـتوى جيد. خاصـة أن اصحـاب تلك المهـن وتلك العوائـل اصبحوا مـن لحمـة المجتمـع واندمجـوا فيـه وأصبحوا جـزءً لا يتجزأ مـن المجتمع.

وهنـاك طـرق وأسـاليب كانـت تتبعهـا الأمهـات للتعـرف علـى الفتيـات لاختيـار إحداهـن زوجـة لأحـد أبنائهـن، وذلـك بـأن يتحـيّن المناسـبات مثـل: يـوم التحميـدة[6]، وهـو اليـوم الـذي يحتفـل بـه بختـم القـران لأحـد أقـران الفتيـات أو قريناتهـن عند(المطوعـة) وهـي المـرأة الـتي تُدرسـهن القـرآن الكريـم. حيـث تخرج الفتيـات والفتيـان في مجموعـة يتقدمهـم مـن ختـم القـرآن يمـرون علـى البيـوت يـرددون الآناشـيد ابتهاجا بختـم زميلهـم أو زميلتهـم للقـرآن. أو يـوم العيـد حيـث تخـرج الفتيـات للعـب بالمراجيـح في الـحي (الفريـج). وفي البيئـات الجبليـة والبدويـة، كانـت الأم تـرى الفتـاة وهـي تصطحـب أمهـا لجمـع الحطـب، أو جلـب المـاء مـن البـئر. والبعـض كان يعـرف الفتـاة وطباعهـا بحكـم الجـيرة والمعرفـة الطويلـة بـين الأسـرتين. وغالبـا مـا كان يدخـل النـذر في عـادات وتقاليـد الـزواج وخاصـة بـين الأقـارب، بـأن يقـوم كبـار مـن العائلـة كالجـد أو الجـدة، أو الأبـاء والأمهـات، بخطبـة أبنـاء العائلـة لبعضهـم البعـض منـذ أن يكونـوا صغـاراً، وذلـك أن تُنـذر ابنـة العـم لابـن عمهـا أو ابنـة الخـال لابـن خالهـا كأن تقـول الأم (إن الله خـلاني وكـبرت فلانـه تعـني بنتهـا مـا (أيوزهـا) ازوجهـا إلا ولـد أخويـه فـلان) وللنـذر مسـميات مختلفـة في المـاضي مثـل: محـيرة فيقـال (محـيرة لولـد عمهـا)، أو منـذورة (ناذريـن بهـا لولـد عمتهـا) أو منحلـة (فلانـه منحلـة حـق فـلان) والفتـاة المنـذورة لابـن عمهـا لابـد أن تتزوجـه وبـدون أخـذ رأيهـا وهـذا مـا أجمـع عليـه كل عينـة الدراسـة وباختـلاف بيئاتهـا. وفي حالـة حـدوث خـلاف بـين العائلتـين قبـل الـزواج، ذكـر أفـراد العينـة آليـة حـل قضيـة النـذر علـى النحـو الآتي: الأسـاس أن يأخذهـا ولا بـد أن يحللهـا إذا حـدث خـلاف أو يلغـى النـذر أو يُفسـخ الـزواج بالكفـارة أو يتدخـل بعـض النـاس المعروفـين والمقربـين في المنطقـة لحـل المشـكلة القائمـة ليتـم الاتفـاق علـى رأي وسـط بـين الطرفـين وإذا لـم يتفقـوا لأي سـبب يلغـى الـزواج. أمـا عـن مـن الـذي يفسـخ الخطوبـة ويسـقط النـذر، وأن الشـخص الـذي يحـق لـه إلغـاء النـذر وإسـقاطه عـن الفتـاة أو ابنـة العـم هـو العريـس نفسـه وهـذا يؤكـد علـى أن العريـس هـو الـذي يسـيطر علـى أمـر الـزواج والسـماح أو عدمـه لابنـة عمـه أو مـن نـذرت لـه بالـزواج مـن غـيره باسـقاط النـذر. وذلـك بـان (يحللهـا) بالتنـازل عنهـا لخاطـب آخـر عـن طيـب نفـس. بـل كان علـى الخاطـب أن يُـرضي ابـن العـم بأعطيـات ماديـة ارضـاءً لـه ليتنـازل عـن ابنـة عمـه لـه. وكثـيراً مـا كانـت الفتيـات يتأخـرن في الـزواج بسـبب ذاك النـذر، ورفـض ابـن العـم أو المنـذورة لـه التنـازل عـن الفتـاة.



2

إجراءات الخطبة في الماضي:

أن للخطوبة أو الخطبة كلمة أو كلمات (مصطلحات) تُستخدم في الماضي للتعبير عنها، مثل: خطبة، خطوبة، (فلانة محيرة حق فلان)، (قوم فلان محيرين فلانة)، (فلانه محجوزة حق فلان من يوم هيه صغيرة)، (نحن عاطين قوم فلان (جلمة) أي نحن أعطينا كلمة. والخطوبة كانت تمر في الماضي بمراحل أساسية تبدأ بزيارة أهل العريس لبيت العروس، ومن ثم السؤال عن العريس، بعده تكون الموافقة، وأخيرا (القصص) أي الاتفاق. وإذا كان المتقدم ولد العم فتختصر المراحل بالمرحلة الأخيرة وهي (القصص) أي الاتفاق على المهر ومايتبعه من أمور. وفي الماضي كان هناك وسطاء يقومون بالخطبة ومساعدة الأم على اختيار الفتاة الأنسب لابنها، خاصة إذا عجزت عن الحصول له على فتاة مناسبة. فتستعين بوسيط، وغالبا مايكون الوسيط من الأقارب أو الأصدقاء، كجارة مقربة، أو إمرأة اشتهرت بمعرفتها للعائلات وتستطيع دخول البيوت بكثرة وتعرف البنات فيها مثل: الداية، أو طبيبة شعبية أو بائعة متجولة بين البيوت، أو (المعقصة) التي تعتني بشعر الفتيات التي كانت تمر على البيوت في المناسبات لتصفيف شعورهن مثل: يوم العيد، ويوم التحميدة، فتقوم بوصف إحدى الفتيات للأم فتذهب الأم لرؤيتها قبل أن تبدأ بالطرق الرسمية للخطبة أو تذهب مع إحدى جاراتها كزائرة عادية عند إحدى الأسر التي رشحت لها للخطبة من عندهم. فإن أعجبتهن البنت، جئن بزيارة رسمية يخطبنها. وهذا يدل على أن الوسيط لم يكن يمتهن مهنة الخاطبة بل كان مجرد وسيط تستعين به الأسر لمعرفته وخبراته. وأكدت إحدى الإخباريات من البيئة الساحلية أنه لم تشتهر عندهن امراة متخصصة يلجأ إليها الناس للخطبة، لكنها تذكر اسم إمرأة تُسمى: (صالحة بنت بودبس) من منطقة تبعد عن منطقتهم كثيرا كانت تأتي إليهم لتبحث عند بعض العائلات عن زوجات لابنائهم، وكانت هذه المرأة تتقاضى مكافأة مقابل هذه الخدمة (رويتين). لكن في أغلب الحالات لم يكن الوسيط يتقاضى أجرا أو يشترط أجرا مقابل تلك الوساطة، كان الأمر تعاونيا وحبا لعمل الخير والتكافل بين أفراد المجتمع. لكن هذا لم يكن يمنع أن تُهدى هدية عينية بسيطة للوسيط (قطعة قماش أشياء بسيطة، قلة تمر، شاة، أقمشة، بعض الدراهم) من أم العريس كنوع من الشكر بعد أن تتم الموافقة. ولا

يشترط الوسيط مبلغا معينا أو كمية معينة بل شيئا بسيطا ،وحسب رغبة أم العريس والوسيط لا يتقاضى الأجر من الطرفين أي أهل العريس وأهل العروس، بل كان يتقاضاه فقط من أهل العريس، وهذا يدل على أن الوسيط في الخطبة كان يترك الأمر لكرم وسخاء أهل العروسين. وهذا يؤكد أن أهل العروس في الماضي لم يكونوا يستعينون بالخاطبة للبحث عن عريس لبناتهن فهذه من الأمور غير المحببة بالنسبة لأهل العروس في المجتمع التقليدي. ومن العبارات التي تقولها الخاطبة أو الوسيط لأم الفتاة عندما تاتي للخطبة: (إن الأسرة الفلانية تبغي تخطب عندكم) فترد الأم: أهلا وسهلا بكم. لكن سأخبر أبوها ونرد لكم الجواب. أو « تسأل الحرمة المطرشة أم البنية (تقصد الوسيط)، عقب ما تتقهوي عندهم، إذا لمحت البنت والا تكون (شافت) رأت البنت أول ما دخلت عليهم (هذي بنتج) هذه ابنتك؟، تقول الأم (هيه) أي نعم، تسألها مخطوبة؟ ترد عليها نعم أو لا؟ هذي (العودة؟) أي الكبيرة، ترد عليها الأم الجواب». ثم تُغادر دون أن تتحدث بالموضوع، وتذهب لأم الفتى تخبرها عن الفتاة ومواصفاتها فإن أعجبت أم الفتى المواصفات التي قيلت لها، أخبرت زوجها وابنها فإن أعجبتهم المواصفات ذهبت بعد يومين مصطحبة المرأة (الوسيط) وإحدى قريباتها لزيارة بيت أهل الفتاة بشكل رسمي وخطبت الفتاة. وإذا كانت الأسر بينها معرفة مسبقة ويعرفون الفتاة وأمها وأصلها وصفاتها تُرسل المرأة لتخطب مباشرة. ولتعرف رأي الأسرة تقول: (قوم فلان مطرشيني يبون يخطبون فلانة حق ولدهم فلان، فترد عليها أم البنت: والنعم فيهم نعرفهم ونعم الناس، فالكم طيب، لكن بخبر أبوها وبنرد عليكم خبر) أي أن الأسرة الفلانية قد أرسلوني لخطبة ابنتكم لابنهم، فترد الأم بالثناء على الأسرة والوعد بالخير (فالكم طيب) أي حظكم وفير. وُتبدي الايجاب المشروط بموافقة الأب، الذي ستأخذ رأيه ثم ترسل لهم الجواب. ومن العبارات أيضا: (ولد فلان حاط عينه على نخلة في بيتكم) أي أن فلان يريد أن يخطب عندكم، وتشبه الفتاة بالنخلة التي تُزرع عادة في البيوت، وتكون النخلة كناية عن الفتاة التي بلغت سن الزواج الموجودة في ذلك البيت. وهنا يظهر تاثير البيئة ومدى ارتباط المجتمع التقليدي بالنخلة التي تشتهر بها البيئة الإماراتية وتعتبر رمزاً من رموزها. ومن الوسائل والطرق التي كانت تتبعها الأمهات لرؤية الفتاة التي تريد خطبتها لابنها أن تتحين فترة غياب أم الفتاة التي وقع الاختيار عليها عن البيت، لأنه من العادات أن لا تجلس الفتاة مع النساء بوجود أمها، كما أن الأم ترفض إخراج ابنتها لأهل العريس أو الزائرات الغريبات اللاتي لا تعرفهن الأم خاصة إذا كانت النسوة من (فريج) أي من حي آخر. فتذهب لتطرق باب بيتهم متذرعة بأنها تبحث عن دجاجة ضائعة عنها فإذا فتحت لها الفتاة الباب سألتها «ماجت دبايتنا عندكم؟» أو دبايتنا (دجاجتنا) طارت صوب بيتكم لا بدها أدخلت عندكم) أي أن دجاجتنا قد طارت ناحية بيتكم علها موجودة عندكم. أو «عنزتنا ضايعة مايت ويا هوشكم؟» أي أن الماعز التي نملك ضائعة علها تكون قد جاءت مع ماعزكم أو قطيعكم، وعادة ما يربى الماعز والدجاج في البيوت وتحرص الأسر على اخراج الماعز من البيوت في الصباح لتعود في المساء. ومن الطبيعي أن تدعوها للدخول للبحث عن ضالتها، فتدخل وتتعرف على فتيات العائلة وتسألهن من منكن الكبرى، فمن عادات المجتمع التقليدي في الماضي وفي جميع بيئاته أن يتم تزويج الأخوات حسب العمر فلا تتزوج الفتاة الصغرى قبل الكبرى بل يجب أن تتزوج الأخت الكبرى ثم التي تليها. لأنه في الماضي من العيب أن تتزوج الأخت الصغرى دون الأخت الكبرى فإن خُطبت الأخت الصغرى قبل الكبرى يُرفض الخاطب حتى تتزوج الأخت الكبرى. فتدخل إلى البيت وتجلس، وتسأل الفتاة التي استقبلتها عن اسمها وترتيبها بين أخواتها، وقد تطلب من الفتاة أن تأتي لها بكأس ماء، وُيعتبر جلب الفتاة للماء للضيفة فرصة للتعرف على البنت ومهاراتها، وقوامها، فتراقبها عند ذهابها وإيابها ومن خلال وجود أم العريس في البيت تلاحظ نظافة البيت، فمن نظافة البيت يحكم على نظافة أهله، خاصة أن أرضية البيوت في الماضي كانت مفروشة بالرمل، وكانت الفتيات في البيوت يعملن على تنظيف البيت (ويشخلن الرمل) أي ينقين الرمل من الحصى والشوائب ليبدو نظيفا براقا. وتراقب وتدقق أسلوب تعاملها و(سنع البنت)

أي أدبها وطريقة استقبالها للضيوف كما تُراقب مشيتها وطولها وعرضها، (ضعيفة، متينة) أي نحيفة، سمينة، أقدامها حلوة، فيها (براطم) وإلا مافيها،أي شفايفها غليظة؟ (ضروسها طالعه خاري) أي أسنانها مصفوفة أم خارجة من فمها. كذلك يبحث عن الفتاة البيضاء ذات الشعر الطويل، متوسطة الطول، فالطويلة جدا غير مرغوب فيها والقصيرة جدا أيضا غير مرغوب فيها (لا طويلة وايد ولا قصيرة وايد) ومن المواصفات لتي تحرص الأمهات أن تتصف بها الفتاة التي ستزوجها ابنها كما ذكرت إحدى الراويات: أن تكون (أعدنة) والعدنة تقصد بها الفتاة الممتلئة ذات القوام المتكامل، مرددة الأبيات التالية:

لا في القصيرة هاية ولا في الطويلة فن

عليك بالمداية إلي في الحضن تنلم[7]

وذكرت إحدى الاخباريات أن البعض كان يختبر الفتاة باعطائها المكسرات (الجوز) لتكسرها، كذلك قد تختبر شراهتها للطعام بإعطائها كيسا به مكسرات أو أي طعام وتراقب تصرفها فان أخذته منها ووضعته جانبا فهذا يدل على عدم شراهتها للطعام وإن فتحته وأكلت منه مباشرة فتحكم عليها بأنها (هلعة) أي شرهة وتحب الأكل. وذكرت الإخبارية أن الأمهات في الماضي كن ينبهن بناتهن لمثل تلك المواقف شارحات لهن أصول التعامل مع الضيوف. كذلك قد تتحين أم الفتى فرصة جلوس فتيات البيت الذي رُشح لها لتخطب منه في فناء المنزل من خلال حائط البيت المصنوع من سعف النخيل فتستطيع من خلاله رؤية الفتيات دون أن يرينها. ثم تبدأ الخطوة الثانية للخطبة فبعد أن تخرج أم الفتى من بيت أهل الفتاة التي وقع الاختيارعليها، تخبر زوجها بأنها قد زارت بيت فلان ورأت الفتاة، وتشرح له مارأت من الفتاة، فإن رأت اموراً إيجابية من نظافة وحسن استقبال، أخبرت الفتى ووصفت له الفتاة ، فيوافق عليها، فتبدأ الأم بالاستعداد، لزيارة بيت أهل الفتاة بشكل رسمي مصطحبة إحدى صديقاتها أو جاراتها المقربات، وتذكر أيضا أن الأم عندما تزورها النساء لأول مرة أو يكن جئن من (فريج غير فريجهم) أي ليس من حيهم، أو نساء (غُرب) أي أغراب كما ذكرت، تشعر أن الأمر غريب وأنهن جئن للخطبة فتأمر بناتها بالبقاء في الغرفة وعدم الخروج، وتأمرهن بإعداد (لفالة أو أفوالة)[8] أي الضيافة دون الخروج للضيوف، وتباشر هي بنفسها استقبالهن وضيافتهن بالطعام والبخور والعطور (فمن عادات أهل الإمارات أن يُستقبل الضيف بالطعام وقبل الخروج يقدم له العطر والبخور). ثم يبدأ بالكلام في موضوع الخطبة حيث تبدأ المرأة المصاحبة لأم الفتى بالحديث، وعادة ماتكون هذه المرأة معروفة لدى الطرفين حيث تقول لها أن هذه المرأة فلانة بنت فلان زوجة فلان بن فلان جاءت لتخطب ابنتكم فلانة، ماذا تقولين؟ فترد الأم: حياكم الله لكن أنا (مالي شور، الشور شور أبوها) تقصد أن الأمر والمشورة بيد أبيها وإخوتها، فترد المرأة حسنا أنت أخبريهم، ونحن سنرسل لهم من يحدثهم في الأمر. وتذكر الإخبارية أن المرأة التي تكون مع أم الفتى تصر على معرفة رأي الأم في نسب العائلة المتقدمة للخطبة، قبل أن يبدأ في الأكل من الطعام المقدم لهن من قبل الأم، فتثني الأم على العائلة واعدة إياهم بأخبار الأب. وبعد أن ترجع أم العريس إلى البيت تخبر الأب بماحدث، وينتظرون رد أهل الفتاة. وفي بعض الأحيان لا تذهب الأم للخطبة بصحبة الوسيط، فبعد أن ترى أم الفتى الفتاة وتعجبها تخبر زوجها عن الفتاة وأهلها، فيرسل الأب رجلاً ذا مواصفات حميدة له كلمة بين الناس ومشهود له بالحكمة والرأي السديد، إلى والد الفتاة يخبره برغبة العائلة الفلانية في خطبة ابنته، ويأخذ منه الرد بالموافقة أو الرفض. فإذا وافق الأب، يقول لهم (حياكم الله تفضلوا) ليلة الجمعة مثلا، أو أي يوم آخر، لكن أغلب الأيام أن يكون ليلة الجمعة أو ليلة الأثنين كما أكد جميع الإخباريين، فيأتي أبو الفتى ومعه مجموعة من الرجال من أهله وأقاربه للاتفاق على المهر ومتعلقات الزواج. وكان والد الفتاة عندما تُخطب ابنته يأخذ مشورة ورأي والديه وأعمام وأخوال الفتاة فإذا وافق الجميع أرسل للعائلة بالموافقة. أما إذا تم رفض المتقدم يرسل (للوسيط) من يخبره أن البنت لا تزال صغيرة، أو أنها (محيرة حق ولد عمها) أو يقال (ماشي نصيب).



3

اذا نجد أن الخطبة في الماضي تمر بمراحل أساسية وهي: زيارة بيت العروس، السؤال عن المعرس، الموافقة، ثم (القصص) أي الاتفاق بين العائلتين. ويقال: (قصوا المال) وتُسمي فترة الخطوبة فترة القصص أو الخطبة. ويُطلق على الفتاة في تلك الفترة اسم مخطوبة، أو محجوزة. وكانت فترة الخطوبة لا تطول أكثر من شهر، حسب ظروف العريس، إن كان المتقدم العريس جاهزا قد يتجاوز عن الخطوبة بعقد القران خاصة إذا كان بين العائلتين قرابة. ولم تكن هناك حفل خطوبة بل مجرد وليمة عشاء يقيمها أهل العروس للرجال الذين يأتون بصحبة أهل العريس للاتفاق على المهر ولوازم الزواج وتبعاته. بعد الاتفاق تُطلق أعيرة نارية في الهواء كدليل لإعلان الخطبة. والبعض يوزع (الحلوى) على الجيران إشهارا للخطبة. ويتم اشهار الخطبة خوفا من وجود الرضاع بين الخطيبين.

ورغم أن عينة الدراسة أكد أغلبها أن الخطبة لم يكن لها أيام معينة يستبشر بها الناس ويحرصون على إقامتها فيها فإن البعض ذكر أن هناك من يستبشر ببعض الأيام. رغم تأكيدهم أن الخطبة كل الأيام فيها مناسبة ولكن يفضل نهاية الأسبوع يوم الخميس ليلة الجمعة أو يوم الأثنين ليلة الثلاثاء. أو ليلة الأثنين وحول الجهة التي تتحمل تكاليف الاحتفال بالخطبة أكدت جميع عينة الدراسة أن أهل العروس هم الذين يتحملون تكاليف الخطبة. وبعد الخطبة لا يُسمح للعريس برؤية عروسه إلا ليلة الزفاف. ولا يُسمح له بالتردد على بيت خطيبته، إلا نادرا وتكون الزيارة للرجال من العائلة ويجلس في المجلس الخاص بالرجال ولا يرى خطيبته ابدأ. أما الفتاة فلا يُسمح لها أبدا بزيارة بيت خطيبها بل يُعتبر ذلك من المعيب في المجتمع حتى إن كانت من الأقارب. بل إن العروس تختفي عن الانظار بمجرد أن تُخطب، وتلبس البرقع ولا تخرج إلا للضرورة وبصحبة أمها. ولم تكن هناك هدايا متبادلة بين العائلتين إلا في المناسبات وحسب مقدرة الخاطب بأن يرسل لأهل خطيبته في العيد أو شهر رمضان هدية رمزية مثل: التمر أو السمك، أما الجيران فقد أكد أغلب الإخباريين من عينة الدراسة لم يكونوا يقدمون هدايا للعروسين أو أهلهما في الخطوبة. أما عن فسخ الخطوبة في الماضي، فيتم إرسال (وسيط) شخص (رجل أو إمرأة) لأهل المعرس يقول له ما (شي نصيب) أي لا يوجد

نصيب لكم عند هذه العائلة. أو يكون الأمر باتفاق الطرفين، أما إذا حصل خلاف بين العائلتين فإن والد البنت يذهب (للمطراش) أي الوسيط ويخبره ويرجع المهر. (طارش) أوالوسيط يقول: (ماشي نصيب) أي لا يوجد نصيب بين الطرفين وبهذه العبارة يتم فسخ الخطوبة. كما نلاحظ أن في الماضي كان هناك خطوبة بين الأطفال وحول أهم الطرق في الكيفية التي كانت تتم الخطبة فيها بين الأطفال، كأن تكون بين الأقارب والجيران فإذا كانوا جيرانا أو أبناء عم، أو عندما يولد طفلان في الأسرة أو في (الفريج) في الحي لجيران العلاقة بينهم حميمية، تقول الأم هذي البنت لولدي، وعادة تسمى التحيير أو الحجز خاصة لابن العم أو الجار. ويقوم بالخطوبة بدلا من الفتاة والفتى الصغيرين: الكبار - الوالدان - الأمهات - الجدان - بين الصديقات. ويُطلق على هذه العادة مسميات مختلفة مثل: (التحيير) في البيئة الساحلية والبدوية، و(التنحيل) في البيئة الجبلية. وهناك إجراءات يقوم بها أهل العريس، وأخرى يقوم بها أهل العروس بعد الخطبة حيث تبدأ أم العريس بشراء جهاز العروس وتجهيزه، ثم يُرسل (الحاضر) الجهاز لأم العروس في موكب من النساء، ويُرسل مع جهاز العروس ذهب ومهر وملابس ومستلزمات العروس، كما يبدأ أهل العريس بتجهيز الاحتياجات الخاصة بطعام يوم العرس (الذبائح، أدوات الطبخ مكان الطبخ الاتفاق مع الطابخين والقصابين والفرق الشعبية) بعد تحديد يوم العرس. أما أم العروس فبعد أن يُرسل لها جهاز ابنتها من قبل أهل العريس تتبع النواقص منه لتقوم بإكماله، وذلك بالذهاب مع إحدى الصديقات المقربات لأماكن بيع الأقمشة وشراء الحاجيات الناقصة. ثم ترسل إلى جاراتها ليأتين لمساعداتها في خياطة ملابس العروس، حيث تُنصب في البيت خيمة (شراع)[9] لتجلس تحته الجارات حين خياطة الملابس. ويُنصب في ساحة المنزل، ويُستلف عادة هذا الشراع من أصحاب (الأبوام) أي السفن الشراعية، حيث يستخدم كسقف لتغطية فناء البيت وساحة البيت، فقد كانت البيوت العربية القديمة عبارة عن (ليوانات) وهي أروقة تتخللها الغرف التي تطل على ساحة المنزل والتي تكون في العادة واسعة. وبعد الانتهاء من خياطة جهاز العروس، يُصف في بقش أو صندوق خاص بالملابس (سحارة، صندوق بونيوم)[10] بعد أن تبخر الملابس وتُعطر، حتى يحين يوم الزفاف، ويعرض على جارات وصديقات أم العروس من المدعوات يوم الاربعاء اليوم الذي يسبق يوم الزفاف.

ملاحظات وإستنتاجات

- ان مصطلح (عرس) هو التعبير لمصطلح زواج في الماضي، فقد أكد جميع الإخباريين أن كلمة (عرس) أو (أرس) تعني الزواج، وتُعبر عن حدث الزواج. والكلمة تختلف في نطقها حسب البيئات والمناطق.

كما نلاحظ من المادة الاثنوجرافية على حرص الأسر في منتصف القرن الماضي على تزويج ابنائهم وهم صغار السن فالولد يتزوج بمجرد البلوغ (17-20 سنة) والفتاة يمكن أن تزوج قبل أن تصل إلى سن البلوغ (10-14 سنة). كما يتحكم الوضع الاقتصادي والطبقي في سن زواج الفتى لتوافر المقدرة المالية والمستوى الاجتماعي، فإذا كان الفتى من أسرة مقتدرة (مستدة) وتستطيع تزويج ابنها دون أن يتحمل هو أي نفقات أو مسؤوليات، زوجه أبوه بمجرد أن يطلب الزواج. ووضع الفتاة لا يختلف عن وضع الفتى إذ تحرص الأسر على زواج البنت مباشرة فور البلوغ وقبله في بعض الأحيان، فالسن المثلى لزواج البنت هي الثالثة عشرة بمجرد بلوغها وأحيانا قبل ذلك، وأرجع الإخباريون من عينة الدراسة ذلك إلى أن الزواج ستر للبنت وأن الفتاة ما لها إلا الزواج، وخاصة إذا تقدم لها رجل (ما ينعاب) أي ليس فيه عيوب ومقتدر وذو أصل وفصل، حتى إن لم تكن قد بلغت سن الزواج، فكثير من الأحيان كان الرجل يخطب الفتاة وينتظر عليها (لو يتزوج الريال بنية صغيرة يصبر عليها أو يتركها في بيت أبوها حتى تبلغ أو يتزوجها ويسافر يشتغل في الكويت أو الدمام ويتركها عند أهله أمه وأبوه تمر سنة أو سنتين تكون البنت كبرت

وتعلمت على ايد أمه كأنها تربت في البيت، الريال العاقل يسوي جذه) وخاصة إذا كانت البنت متميزه بخصال حميدة، ويخاف أن يسبقه غيره في خطبتها. ويرجع سبب الزواج المبكر للفتاة في خمسينات القرن الماضي إلى غياب القوانين والتشريعات في تلك الفترة التي تُحدد سنا قانونيا للزواج يتم الالتزام به من قبل الأهالي، وبغياب هذا القانون أصبح زواج الفتيات في هذا السن عادة اجتماعية في المجتمع. وهناك مبررات أخرى للزواج المبكر مثل: الحفاظ على البنت وصيانة شرفها وذلك بالتبكير بزواجها ومحاولة مساعدتها ماليا اذا كان زوجها غير ميسور الحال حفاظا على استمرار حياتها الزوجية.

- تخفيف العبء على الأسرة وخاصة في الأسر كثيرة العدد قليلة الدخل ولذلك تزوج تلك الأسر بناتها في سن مبكر وخاصة إذا كان الزوج من ذوي الحال الميسور فان أغلب مصاريف الأسرة يتحملها بنفسه إكراما للزوجة. كما يقول المثل: (كون نسيب ولا تكون بن عم).
- الاستفادة المادية الضرورية للأسرة من خلال مايسوقه الخاطب من مؤن وذهب ومال (الأرز، والذباح) وخاصة في المستويات الطبقية المتوسطة.
- تتزوج البنت مبكرا لتستفيد بشبابها، إذ تدعو العادات والتقاليد لزواج البنت في مرحلة النضارة والحيوية لتعين زوجها على الحياة وتنجب له الذرية.
- قد يكون الزواج المبكر أمراً مفضلاً بل لازماً يملأ فراغ وقت البنت فهي تعمل فقط أعمال البيت وهي قليلة في الماضي ولديها وقت طويل لا تشتغل فيه فلماذا تبقى على هذا الحال بدون زواج؟.
- تدريب البنت على الاعتماد على الذات ومواجهة مشكلات الواقع وهنا يؤدي الزواج المبكر للبنت في بعض الحالات الى تغير في طريقة حياتها وسلوكها، حتى تعتمد على نفسها وتتكيف مع حياتها الجديدة وتستقل عن اسرتها الأصلية.

أما زواج الشباب في سن مبكرة فيرجع لمبررات مختلفة مثل:

- الإنجاب المبكر في حياة الأب بحيث يرى أحفاده كما ينجب الإبن المتزوج أولاده في شبابه فيستطيع تربيتهم والاهتمام بهم. كذلك تحرص التقاليد على زواج الإبن مبكرا حتى يكبر حجم الأسرة وتزداد قوة وعزوة ويعمر المكان. فإذا تزوج الأولاد والبنات وأنجبوا يزيد حجم الأسرة وتقوى.
- الزواج المبكر للولد سترة له ووقاية له من الانحراف، وحفاظا على سمعة الأسرة. ويفرض النشاط الاقتصادي السائد زواج الولد مبكراً.
- يُعتبر الزواج المبكر صلاحا للولد حيث تحثه زوجته الصالحة على فعل الخير والسعي على الرزق.
- يكسب الولد من الزواج المبكر الإحساس بالمسئولية حينما ينجب وتكبر أسرته، فيتولى تدبير أمره بنفسه دونما الاعتماد على أمه وأبيه[11].

ونلاحظ الاتفاق بين ماذكره المستشرقون الأجانب والمبشرون الأجانب وذكرته أغلب عينة الدراسة من الإخباريين عندما سئلوا عن سن الزواج في الماضي فذكروا أن أقل سن كان تسع سنوات وأكبر سن لزواج الفتاة أربع عشرة سنة، ولو تاخرت الفتاة عن هذا السن تُعتبر متاخرة في الزواج وهذا ما أكدته الطبيبة ماري برونز عندما قالت: «دعتنا أم عبدالله إلى زواج ابنتها التي كانت تبلغ تقريبا عشرين عاما، وتضيف لقد انتظرت منيرة لوقت طويل لأنه لم يوجد القريب المناسب»[12]. ورغم حرص الأسر في المجتمع التقليدي على زواج أبنائهم في سن مبكرة، فإن هناك حالات كانت تضطر إلى التاخر في الزواج أو عدم الزواج سواء الفتيات أو الشباب، فمن الإسباب التي ذكرها الإخباريون والتي تجعل الفتاة تتاخر في الزواج أو لا تتزوج: - أن تكون الفتاة مريضة مرضا مزمنا أو بها عيب خلقي، أو (محيرة) لابن عمها فتضطر لانتظاره أو لا تريده وهو لا يريد التنازل عنها فيتقدم بها السن دون زواج. ثم أرجع الجميع تأخر الفتاة في الزواج إلى



4

النصيب والرضاء بمشيئته فالرضاء بالمقسوم عبادة. أما تأخر الفتى في الزواج فيرجع إلى عدم مقدرته المادية وتحمله تكاليف واعباء الزواج، وليس لديه من يعينه، أو يكون مريضا، لهذا ذكر الرواة أن الفتى يتأخر في الزواج في تلك الأيام إلى سن (30- 35) لأنه يضطر إلى أن (يكد ويمع بيزات) ويقصد أن يعمل ويجمع الأموال، من أجل توفير المهر كما ذكرت إحدى الإخباريات إن زوجها أكمل مهرها بدفعات وهو يعمل في الكويت وكان يرسل لهم في كل مرة جزءا من المهر حتى اكتمل المهر.

تأتي القرابة في المقدمة عند الاختيار لزواج الفتاة أو الفتى. والقرابة تضم درجات وفئات من الأقارب رتبها الإخباريون من خلال اجاباتهم كالتالي: إبن العم، إبن الخالة، وابن الخال، أبن العمة. ونلاحظ أن الزواج من أبناء العمومة يأتي في المرتبة الأولى وهو أكثر انتشاراً في الماضي، حيث أكد الاخباريون أن ابن العم لابد أن يتزوج ابنة عمه وأن تقدم لها شخص آخر لابد أن يؤخذ رأيه في المتقدم فإن أبدى رغبته في الزواج من أبنة عمه يُرفض المتقدم ويتزوجها هو. بل أن البعض أكد أن إرضاء وتطييب خاطر أبن العم يقع على مسؤولية المتقدم وذلك بتقديم (رضوة) أي هدية لأبن العم تطييبا لخاطره. ثم يأتي أبن الخالة في المرتبة الثانية، ثم أبن الخال في المرتبة الثالثة في الزواج القرابي، ثم أبناء وبنات العمة. وهنا يظهر دور الأم التي ترغب في تزويج بناتها وأبنائها من أولاد أخيها وأولاد أخواتها، ثم يأتي أبن العمة في المرتبة الرابعة ثم تأتي القرابة الأبعد. ثم يظهر الزواج الاغترابي وذلك بالزواج من خارج الأسرة، بالزواج من أبناء الجيران أو بناتهم ويرجع ذلك لمعرفة الأسرة لطباع البنت أو الولد بحكم الجيرة ومعرفة طباع الأسرة. ويتفق ماذكرته عينة الدراسة من الإخباريين وما ذكره المؤرخون والمستشرقون الأجانب عندما ذكروا أن الأولوية في اختيار العريس تكون للأقارب وخاصة أبن العم، كما ذكرت فراوكة هيرد، المؤرخة الألمانية «تتزوج الفتيات من أفراد العائلة نفسها وكلما كانت صلة القرابة وثيقة كان ذلك أفضل بدءا من أولاد العم مباشرة وأبناء الخال المباشرين»[11]. واتفقت معها، الطبيبة ماري عندما قالت: «أن ابن العم له أحقية في ابنة عمه وأن الأسر في الشرق الأوسط لا تخرج في الزواج عن نطاق العائلة وأن زواج الأقارب هو الأنسب وهو حماية للزوجة والأبناء حيث يسعى طرفا العائلة إلى استقراره وهو أيضا يضع ثروة العائلة الممتدة المالية تحت سيطرة العائلة»[14].

نلاحظ أن الفتى إذا رغب في الزواج يفاتح أمه فتنقل هذه الرغبة إلى أبيه، أو يفاتح أباه مباشرة. فإذا كانت له ابنة عم يقصد الأب أخاه في المجلس أو البيت ليفاتحه

في الأمـر، فأحيانا يوافق مباشـرة ويخـبر الأم لتجهز ابنتها، وتذهـب أم الفتى لأم الفتـاة لتخبرها بالامـر. ونلاحظ أن هنـاك قدراً ضئيـلاً من الاختيـار للفتى يتمثـل بمبادرته بمفاتحة أمـه برغبتـه في الزواج فتفـاتح أباه، أو يشـير إلى فتـاة معينة يكون قـد رآها في (سـكة) فاعجبته فيطلب من أمه أن تسـأل عنها وتخطبهـا له. أما الفتـاة فلم تكن العـادات والتقاليـد في الماضي تسـمح لها بحـق الاختيار علـى الإطـلاق (البنت مالهـا شـور) أي لم يكـن يؤخذ رأيهـا في الـزواج من فـلان دون فلان، بل تقبـل بما اختاره أهلهـا دون اعـتراض. فالفتـاة كانـت مجبرة علـى قبول الشـخص الذي يختاره ولي الأمر مهمـا كانت صفاته فهي لا ترفض فتى تقدم لخطبتها لأن ذلـك يمثل لها قمة العار ويكسـر مقام ذويها أمام أفـراد المجتمع المحلـي. اذا رغم تعدد أسـاليب الاختيار الـزواجي، فإن الإطـار العام لهذا الاختيار يحكمه عامل أسـاسي عبر السـياقات المجتمعية المختلفة، هو: أسـلوب الاختيار، ومن الطبيعي أن تختلف متضمنـات هـذا العامل مـن نمط ثقـافي إلى آخـر، فقد لا يسـمح إطار نمـط ثقافي معـين إلا بمجـال ضيق جدا للاختيـار، بينما يتسـع هـذا المجـال في إطار نمـط ثقافي آخر، وقد تسـمح بعض المجتمعات بأسـاليب متعددة في الاختيـار الزواجي بما في ذلـك تدخل الوالديـن والأقارب، بينمـا تقيد مجتمعـات أخرى هذه الأسـاليب[15].

كما نلاحظ أن الـزواج هـو اختيـار الأبويـن وترتيـب مـن الأبويـن بـل في كثـير مـن الأحيـان يتـم الاتفـاق عليـه منـذ الطفولـة المبكـرة لأبنائهمـا وهـو يظهـر في عـادة (التحيير) أو (التنحيـل) وهـي أن يـزوج الأبـوان أبناءهمـا مسـتقبلا سـواء مـن داخـل الأسـرة القرابيـة بالتحيـير بـين أبنـاء العمومـة أو خـارج الجماعـة القرابيـة بالتحـير بـين أبنـاء الجـيران أو الأصدقـاء. وليـس هنـاك فـكاك مـن هذا (التحيير) إلا برضـاء وبترخيـص مـن الفتى الـذي حُيرت لـه الفتـاة، وخاصـة ابـن العـم. وهـو كالعقـد المُسـجل حيـث لا يسـهل الفـكاك منـه إلا إذا وافـق الشـخص علـى فـك الفتـاة عـن طيـب خاطـر أي بالـتراضي.

وهنـاك فـرق بـين (التحـير) وبـين (التسـمية) فالتحـير قاصـر فقـط علـى بنـات العـم ويسـتحيل فكـه إلا بالـتراضي والواسـطات والـترجي. أمـا التسـمية فتكـون بـين الأقـارب (بنـت الخـال والخالـة مثـلا) أو بـين غـير الأقـارب (المعـارف والجـيران والأصدقـاء) وفي التسـمية قـدر مـن الحريـة لفكهـا بنـاءً علـى رغبـة أحـد الطرفـين دونمـا وسـطاء ولا تـراض ولا عواقـب وخيمـة. وكل مـن (التحـير) و(التسـمية) خطبـة طويلـة لكـن (التسـمية) خطبـة مقدمـة و(التحـير) خطبـة سـارية متعـارف عليهـا عنـد الجميـع. وتختلـف (التسـمية) عـن (التحـير) أن حريـة فكهـا مكفولـة للطرفـين إذا رغـب أحدهمـا عـن الآخـر أو سـادت خلافـات بـين الأقـارب أو الجـيران أو الأصدقـاء أُلغـي الارتبـاط تلقائيـا دون تمسـك أحدهمـا بالاخـر[16].

الهوامش

1 - ديوررانت (ويل) ، قصة الحضارة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2001، ص: 56-49

2 - الكتاني، (محمد)، العادات والتقاليد والهوية الوطنية، العادات والتقاليد في المجتمع المغربي، ندوة لجنة القيم الروحية والفكرية، مراكش، 26 شوال 1428/ 7نوفمبر 2007ص 31

3 - ابن خلدون،(عبد الرحمن) مقدمة أبن خلدون، ج 1، الجزء الأول، دار نهضة مصر للطباعة والتوزيع، القاهرة، 2006م ص: 329

4 - الزط : هم النور. ويسمون الغجر.

* العيمي: يقصد بها غير العربي، والعجم هم الذين هاجروا من إيران واستقروا في البلاد من فترات طويلة وهذه الطبقة الاجتماعية المهاجرة للمنطقة تداخلت مع أبناء المجتمع في علاقات اجتماعية واقتصادية، حيث أن غالبيتهم من التجار، ولهذه الطبقة تقاليد وعادات تختلف عن عادات وتقاليد مجتمع الإمارات، والزواج في هذه الطبقة يتم من داخلها، ولايمكن لابن هذه الطبقة الزواج من بنات المجتمع، إلا أن هناك بعضا من أبناء المجتمع التقليدي تزوجوا من هذه الطبقة، وهم معدودون. ذلك في الماضي أما في الوقت الحالي فقط اصبحت تلك الطبقة من نسيج المجتمع وتلاحمت



امرأة في حالة تلبس بخيط الحبش

الزار في السودان:
علاج نفسي شعبي

أ. أمامة محمد الخير عكاشة - كاتبة من السودان

1 - الطب الشعبي النفسي: الزار في السودان دراسة حالة

تتناول هـذه الدراسـة دور الطب الشـعبي في السـودان حيث تتعـدد مجالاته من معالجين بالأعشـاب، معالجين للكسـور (البصـير)، متخصصين في الحجامـة والرقيا بالقـران. أما في المسـجد حيث تحفيظ القـرآن على يد شـيوخ الطـرق الصوفية فتوجد عيادة متكاملة لعلاج الأمراض الاجتماعية والنفسـية. أيضا لشـيوخ الـزار دور كبير في علاج الأمراض النفسـية. سـتركز هذه الدراسـة على الزار كدراسـة حالة.

الطب النفسي الشعبي

المرض قديم قدم الانسان وقبل الطب الحديث كان التداوي منها بالطب الشعبي. الأدبيات للطب الشعبي تدلل على أنها تراث إنساني أصيل أعتمد على منهج الملاحظة الفطرية والتجربة والخطأ كمدخل لبلورة وتجسيد الظاهرة. كما أنّ أدبيات الطب الشعبي تعج بالقيم والمفاهيم المستمدة من الاعتقاد في أنماط العلاج الروحي والنفسي والتداوي بالأعشاب والعناصر الطبيعية وقد كان لهذا دور في تثبيت قواعده واكتساب وضعيته المميزة. إن العلاج فى هذا المجال يتأتى من خلال الاستجابة للمعالج والثقة في الدواء مع عمق الاعتقاد فيه[1].

عزا الإنسان الأول الأمراض لقوى فوق الطبيعة قوى غامضة لا يمكن لأحد الوصول اليها والتداوي من أمراضها إلا بالتواصل مع الكهنة والشيوخ ورجال الدين الذين يتوارثون أسرار العلاج من أسرهم ويحافظون عليها لتعطيهم وضعا مميزا في المجتمع. وهم يحيطون هذا العلاج بالرقى والتمائم والتعاويذ والأناشيد والموسيقى.

الطب الشعبي في السودان من أغنى أنواع الطب الشعبي في العالم فهو جزء من الثقافات السودانية المتعددة الضاربة فى القدم يعود للحضارات التي قامت على النيل قروناً قبل ميلاد المسيح مثل الحضارة الكوشية وحضارة كرمة ومروي والمقرة وعلوة. في السودان كما فى الدول الأفريقية الأخرى، دخل الطب الحديث مع دخول المستعمر **1898-1956**. و من واقع الخارطة الجغرافية السكانية للخدمات الصحية نجد أن ملايين يلجأون للطب الشعبي لعلاج عللهم الجسمانية والنفسية والعقلية. ويعزى ذلك لعجز الخدمات الطبية الحديثة في الوصول إليهم، وهناك السبب الأقوى في اعتقادهم في المعالجين الشعبيين الذين ارتبطوا بعقائدهم الدينية ومقدساتهم.

أجريت في السودان محاولات مُقدرة من العاملين في الحقل العلمي لدمج الطب الشعبي والطب الحديث. أُنشأ معهد الطب الشعبي التابع للمجلس القومي للبحوث التابع لوزارة التعليم العالي والبحث العلمي. وقد كان له محاولات مُقدرة فى هذا المجال.

فى النصف الأول من القرن الماضي قام الطبيب النفسي التجاني الماحي وتلميذه طه بعشر بإنشاء عيادة نفسية في مسيد الشيخ ود بدر في شرق النيل الأزرق، قرية أمضبان[2]. كما كان لهما محاولات مُقدرة مع شيوخ الزار.

جذب طقس الزار وتميزه بعلاج الأمراض النفسية كثير من المعالجين النفسيين من أطباء وإختصاصيين إجتماعيين ونفسيين.

أُجري بحث في عيادة الخرطوم بحري للأمراض النفسية في الفترة **1973 - 1983** أثبت ان **34 %** من مريضات العيادة يذهبن للعلاج بالزار وأن نسبة **85 %** قد استفدن من هذا العلاج النفسي الشعبي[3].

بالنسبة للتجاني الماحي يرى ان وضع المرأة في المجتمعات الشرقية حيث تعاني من عقدة دونية وشعور بالذنب والحرمان العاطفي كل هذا دفعها لممارسة الزار للعلاج من الأعراض النفسية التي تعاني منها. وأكد على هذا طه بعشر، فمثلا في خيط الأطرش تكون المريضة تعاني علاقة محبطة مع زوج لا يسمع لها ولا يتكلم معها ومن خيط اللولية تعاني المريضة من قصور في العلاقة الزوجية الخاصة[4].

أيضا عبد الله عابدين خرج من درساته بأن الزار نظرية طبية متكاملة يوجد فيها سبب المرض وأعراضه وعلاجه. حيث تكون قوى ما فوق الطبيعة هي المسبب للمرض وأعراضه إذا كانت عصابية أو نفسية أو هستيرية. أما تشخيص المرض وعلاجه يقوم به شيخ الزار[5].

الأخصائية النفسية: فتحية عمر أكدت على أن نساء الزار يوجد لديهن اضطراب فى الشخصية ناتج عن ضغوط إجتماعية يخفف عنها بتقمص أرواح الزار وممارسة طقوسه حيث يتم التنفيس عنها بصورة مقننة ومنظمة[6].

الاجتماعية: سامية النقر، افترضت ان للزار دورا إجتماعيا تمارس من خلاله المرأة أشياء تستطيع بها الحصول على أشياء مادية ودعم نفسي من رجلها[7].



امرأة تقمصت خيط الزرق (السود).

الفلكلوري: سيد حريز اعتبر الزار فولكدراما لها دورعلاجي مبني على طقوس محددة تمثل سيكو دراما شعبية[8].

شرف الدين عبد السلام تحدث عن تمحور الزار بالدين وركز على تأثير الدين الإسلامي ولكنه لم يذكر أثر الأديان الأخرى الموجودة في السودان[9].

في دراسة عن رمزية الألوان في طقوس الزار، يبنت الكاتبة كيف تم الحوار الثقافي في الزار في عملية امتدت قرونا ترجع للحضارات الأولى التي قامت على النيل مثل حضارة كرمة[10].

ما هو الزار

الزار مجموعة من الطقوس قامت على معتقد هو أن مجموعة من أرواح الأسلاف والأسياد والشيوخ اذا استحضر او تقمصت المريضة أرواحهم spirit possession واستجابت لطلباتهم، فانها المريضة تشفى من مرضها.

ظاهرة تقمص أرواح الأسلاف والشفاء عن طريقهم ظاهرة متأصلة في القبائل الافريقية و قد وجدت في أنحاء كثيرة من السودان بأسماء مختلفة الريح الاحمر البورى، الظهر الستور، الكجور. ظاهرة الزار موجودة في دول كثيرة مجاورة للسودان، دول افريقية، عربية واسيوية.

ستركز هذه الدراسة على وسط السودان بالتحديد على الزار في الخرطوم التي تتواجد فيها معظم المجموعات العرقية السودانية حيث تعيش هذه المجموعات في شكل تداخل وتحاور ثقافي نتجت عنه ظواهر ثقافية مميزة. من هذه الظواهر الزار الذى توجد به ما يسمى بالخيط او الجماعة archtypes كل خيط يمثل مجموعة عرقية ذات سمات مميزة من لبس، عطور، بخور، حلى، طعام، موسيقى، رقص واللغة المستخدمة في الحوار مع شيخ الزار أو الأسياد. أو كلمات الأغاني.

خيوط الزار

1 - خيط الدراويش:

ينده اوينادى فيها مجموعة مهمة من شيوخ الطرق الصوفية في السودان والعالم العربي مثل الشيخ عبد القادر الجيلانى، والمرغني وبناته ودريا، وود حسونة ،البدوى و الدسوقى حيث تكون الموسيقى موسيقى الزفة المصرية في هذين الشيخين الخيرين. اما في بقية الشيوخ تكون الإيقاعات تلك المستخدمة في ذكر الطرق الصوفية السودانية. الملابس جلابية بيضاء او خضراء

2 - خيط الزرق (السود):

تكون المزيورات فيه من أصول رقيق اوقبائل غرب افريقيا مثل الهوسا والفلاتة اومن جنوب السودان مثل الدنكا والشلك. نوع ا الملابس والأكل والرقص والغناء والأدوات التي تستخدم هى تلك التي تستخدم في معتقداتهم الشعبية في المناطق التي انحدروا منها . مثل خيط التمساح ونمر الكندو[11]..

3 - خيط الحبش:

توجد أسماء تاريخية لملوك اليوبيين كان لمالكهم علاقة وطيدة مع الممالك السودانية القديمة مثل مملكة كوش واكسوم ومنهم سنسانا خليفة عيزانا



جلد النمر الذي تلبسه المزيورة بخيط نمر الكندو



أشياء تخص خيط الزرق.

ومنليك أب سلاطين الحبش الى يعتقد بانه ابن الملك سليمان من مليكة سبأ الذي حكم مملكة امتدت من النيل حتى الهند[12] وعمد في اورشليم. اهم شخصية في هذا الخيط هي لولا، اسم لولا في اللغة النوبية يعني البنت. حلي وملابس ورقصات وغناء وبخور وعطور هي اشياء العروس السودانية. توجد في هذا الخيط أسماء عربية مثل: محمد الصريف، بشيرماما، سلطان جباير. تتميزاشياء ومختصات هذا الخيط باللون الاحمر.

4 – خيط الباشوات:

معظم الشخصيات من أصل سوداني ما عدا اثنين أمين يه من اصل بسني اشتهر بالمعاملة الطيبة للسودانيين إبان حكم الاستعمار وقام بفك زرائب الرقيق وتحريرهم. وهناك خليل يه من أصل تركي حكم اقليم كسلا في نفس العهد وكان محبوباً للناس. الملابس طربوش وعباية. إيقاع الموسيقى من غرب أفريقيا وتوجد اسماء من قبيلة الهوسا.

هناك بنات أو حوريات البحر وهو اعتقاد يرجع تاريخه لما قبل اليهودية والمسيحية في السودان (امونرع وازيس وازريس).

5 – خيط الخواجات:

الشخصيات في هذا الخيط من النصارى والأقباط السودانيين. أهم شخصيتين هما ست مريم العذراء والحكيم باشا الذي يلبس الروب الأبيض ويحمل السماعة، أطلق هذا الاسم على الطبيب الإنجليزي. إيقاع الموسيقى هو التمتم، ايقاع وسط السودان.

هناك بعض المداخلات بين هذه الخيوط في بعض الطقوس والشخصيات ونوع الطعام والموسيقى والرموز المادية تدلل على الحوار الثقافي بين هذه المجموعات منذ فترات تاريخية قديمة ومستمرة حتى اليوم.

طقوس الزار

للزار طقوس عديدة يقوم بها شيخ أو شيخة الزار. الشيخ هو الشخصية الأساسية في أداء الطقوس وله مساعدات مثل الجليسة وهي نائبة الشيخ وعليها الإبقاء على نيران البخور مشتعلة طوال الوقت ومراقبة وضبط المشتركين في حفل الزار وجلد كل من يخالف النظام. والنجيبة مهمتها خدمة الحضور. هناك الجراية وهي المسؤولة عن توزيع الدعوات والرسائل.

وحبوبـة الكانـون مهمتها الطبـخ. وبنات العـدة عليهن عزف الألات الموسـيقية والحفاظ عليها نظيفة. العروس اوالمزيـورة لهـا أيضـا مسـاعدة تسـمى الوزيـرة. وهذه الطقـوس هي:

1 – فتح العلبة:

هـو طقس تشـخيصي، العلبة هي علبـة البخور التي تمثل سـلطة الشـيخ توجد أربعـة علب بيضـاء، حمراء، سـوداء ومتعـددة الألوان. لـكل خيط بخور خـاص به. في أول مقابلة للشـيخ مع المزيورة، يسـأل الشـيخ المريضة عن الأعراض والمشـاكل الـتي تعاني منها، و مـن ثم يطلق البخـور فإن حدثت اسـتجابة مثـل البكاء او التشـنج أو رجفة تشـخص المريضة مزيـورة تتم متابعـة الطقوس التشـخيصية مثـل التفتيش الـذى تعزف فيـه نغمات قصيرة، تكـون اسـتجابة المريضة فى الغالـب لنفس نوع البخـور المميزلنـوع الخيط. الطقس التشـخيصي الأخير هـو العلقة ياخذ الشـيخ قطعة من ملابـس المريضة مع سـبع حبات بن وحلـوى ويضعها تحت رأسـه ليلا بعدها يحلم بنوع الـزار الـذى يتناغم مع التشـخيصين الأولين ومـن ثم يخبر الشـيخ المريضة بمتطلبات زارهـا من ذبيح و لونه وانـواع الملابس والعطـور والبخـور والحلي. يحدد موعـد الاحتفـال، يكـون اسـبوع اذا اسـتوفت المريضة الطلبـات، امـا إذا كان وضعها الاقتصادي لا يسـمح يقام لهـا احتفال لمدة ثـلاث أيام يسـمى قدح البيـاض تقدم فيه أطعمـة بيضاء مصنوعـة من اللبن والـرزة الأبيض. أويكـون لمدة يـوم واحد يسـمى التصبيرة حتى تسـتطيع المريضـة إقامـة الأسـبوع، ويسـمى الميز اذا كان الـزار مسـيحيا او الكرسي اذا كان مسـلما. يكون فتح العلبة يوم الأحد والأربعـاء. أما الاحتفال يبدأ يوم الأربعاء و يسـبقه بيـوم أي يـوم الثلاثاء يكون طقـس الحناء.

2 – الحناء:

تضمـخ أيـدي وأرجـل المزيـورة بالحنـاء كذلـك أرجـل الذبيـح وآلـة الطبل. ارتبطـت الحنـاء فى الثقافة السـودانية بالفـرح و تمـارس في الختان والـزواج. وزينة للمرأة المتزوجة الـتي لا تتركها إلا في حـالات الحداد ما عدا الـتي حجت بيـت الله او المزيـورة، فلا تترك الحنـاء أبدا.

3 – الاحتفال:

هو الطقـس الرئيسي، يبـدأ يوم الأربعاء يسـتمرلمدة أسـبوع إذا كان الأسياد مسـلمين يسمى كرسـيا اذا كانوا مسـيحيين يسـمى ميز.الفـرق بـين الاثنـين في الأخير لا توجـد زيـارة بحـر. ببدايـة الاحتفـال تعـزل العروس (المزيـورة) فى غرفـة بجانـب الآلات الموسـيقية وتقـوم الوزيـرة نيابة عنهـا بـأداء واجباتهـا الخارجيـة. ببداية الاحتفـال تسـمى المزيـورة عروس حيـث تحـاط بهيبة كبيرة ولا يسـمح لأحد بمصافحتها، والـلائي فى حالة حداد او شـهدن جنازة لا يسـمح لهن بالدخـول وإن حدث ذلك هناك طقـس حماية يجب ان يقام فورا (المشـاهرة). وهو طقس سـري يقام للمراة فى مناسـبات عدة مثل النفاس، الختـان والـزواج. في منتصـف النهـار تـذبح (الكرامة) الخروف وتلطخ أطراف ووجه وشـفايف العروس بالدم، وقبل الأسـلمة كانـت المريضة تشـرب قليلا مـن الدم، بعدهـا يصطـف الحضور بقيادة الشـيخ تليـه العروس وعلى انغام الموسـيقى تسـير المسـيرة سـبع مرات حول المنضـدة الـتى توضع بهـا طلبـات الأسـياد. في الماضي حيـث كان للزار قبول اجتماعي أكبر، كانت المسـيرة تجوب المدينـة وتـزور أضرحـة و قبـاب الأوليـاء والصالحين، وتـوزع الصدقـات أو الزيـارات. و مـن ثم يبـدأ الرقص والغناء الذى يشـارك فيه معظم الحضـور من المزيورات. ترقـص العـروس حتى تتعـب وتسـقط فى حالـة اغماء trance state تبدأ العروس بعد ان يُحي الشـيخ الاسياد بذكر الطلبات بلغة أسـيادها التى غالبا مـا تكون العربية مخلوطـة بالانجليزيـة مثلا في خيـط الخواجة أوالهوسـا أو الأمهريـة في خيـط الـزرق والأثيوبيين. يسـتمر الغناء والرقص طـوال اليـوم ويتوقف للصـلاة أو الوجبات. في آخـر يوم هنـاك طقـس حمايـة (الجرتق) وهـو طقس عبور قديم وجـد فى الآثار السـودانية فى تعميد الملوك وما زال يُمـارس في الزواج والختـان والنفاس. ويحـاط بهيبة كبيرة فمثلا اذا لم يُعمل للعرسـان فلن يُرزقـوا بأبناء. عند الغـروب تبدأ زيـارة النيل حيـث تُقام طقـوس التعميد التي تُجـرى فى المناسـبات الاخرى. وجدت هـذه الطقوس فى الآثار السـودانية الـتى ارتبطت بتوت عنـخ امون أحد جدود السـودانيين المقدسين.

بجانب ما ذكر من طقوس تخص المزيورة هناك احتفالات يقوم بها الشيخ، مثل المولد النبوي وذكرى الإسراء والمعراج وشرب القهوة في كل ظهيرة أحد وأربعاء.

مما ذكر أعلاه من وصف للزار السوداني، نجد أنه طقس علاجي ارتبط بالمعتقدات الروحية التي استمرت لقرون ومازالت مستمرة وتمت فيها عملية حوار وتداخل ثقافي عُرفت به هذه المنطقة عبر التاريخ والتي لا توجد حواجز جغرافية بينها وبين جيرانها من شعوب عربية وأفريقية وأوربية. نجد أن الزار يساعد كثيراً في علاج الأمراض النفسية لكونه سيكودراما اجتماعية متكاملة.

الهوامش

1 – Ahmad Alsafi: traditional medicine and its role in modern medicine: folklore and development in sudan .iaas .1981 .p.9

2 – Taha Baasher: "Historical And socioculture Background of zar in the Sudan", a paper presented to the workshop on yhe contribution of the zar cult in African Traditional Medicine, dep of folklore, Institute of African and Asian studies, University of Khartoum, Jan 1988, P. 15 – 16.

3 – Shaikh Idris A. Rahim: "Clinical Analogous of zar ", a paper presented to the workshop on the contribution of zar cult in African Traditional Medicine, dep of folklore, Institute of African and Asian studies, University of Khartoum.

4 – El Tigani Al Mahdi: "El Raid la Yakzib Ahlaho, al zar fi al Sudan" El Sudan Al Gadid, June 1944, P. 16.

5 – Abdala Abdin: "Zar as a folk medical trearment", Research in the dep of medicine, University of Juba, 1984.

6 – Fathia Omer: Zar as psychodrama, a research in the department of psychology, University of Khartoum, 1984, P.P. 14 – 20.

7 – S. H. El-Nagar: A socioculture study of zar among the women of Omdurman, an M.A. thesis, Dept of Anthropology, University of Khartoum, 1975, P. P. 30 – 31.

8 – Sayyd Hurreiz : Zar As a ritual psychodrama, Zar As a ritual psychodrama, a paper presented to the workshop on the contribution of zar cult in African Traditional medicine , dep of folklore, institute of African and Asian studies, University of Khartoum, jan1988 P.P. 11-22

9 – Sharaf El Dien Abdelsalam : Towards an understanding of the Sudanese zar , a paper presented to the workshop on the contribution of Zar cult in African Traditional Medicine, dep of folklore, institute of African and Asian studies , university of Khartoum, jan1988 P.12.

10 – Umama Akasha: color symbolism in the Sudanese zar rituals, a thesis submitted in partial fulfillment of the requirement for the M.A. Degree june1993

11 – Evans, Pritchard : Witchcraft , or orcales an magic among the azand , oxford, clarinton , 1976.

12 – Edward ullendorf Ethiopia And the Bible, London Oxford University Press, 1968 , P. 13-14.

الصور

❋ الصور من الكاتب.



ضريح قديم بجنوب المغرب

الأولياء في المغرب
بين سلطة الضريح ورمزية المكان

أ. محمد القاضي - كاتب من المغرب

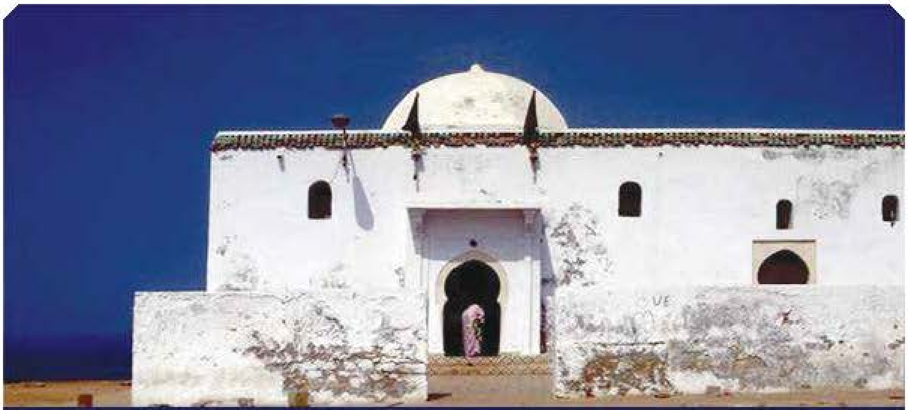
أجمع العديد من الباحثين المهتمين بالتراث الشعبي على أن الثقافة الشعبية هي مجموع الفكر الشائع داخل الأوساط الشعبية، ويشمل طرف الإدراك الخاصة بالمجتمع الذي يجتث في إطاره باعتباره جزءا من الإنتاج الذهني الشعبي في فترة معينة. وتنتج عن هذه الثقافة الشعبية الطقوس والأعراف وفنون القول وأشكال العمران وغيرها، وهي ليست جامدة وإنما هي قوة خلاقة للعمل والإنتاج الجماعي. وبما أن بصمات الماضي تبقى بارزة في حياتنا العمومية والاجتماعية، بل ربما شكلت اختيارا

سياسيا وثقافيا وشعارا للذين يرفضون التطور مبدئيا، وهو ما نلمسه ونعايشه في المغرب، مع ظاهرة تقديس (الأولياء) أو (الصلحاء) أو (السادة) أو (المرابطون) أسماء متعددة والمعنى واحد. ثم المكانة المتميزة التي يحظى بها هؤلاء لدى طائفة كبيرة من المجتمع المغربي على مختلف مستوياته الفكرية ودرجات وعيه وإيمانه، والاعتقاد السائد أن هؤلاء (الأولياء) هم قادرون، ويتوفرون على علاقة خاصة بالله تجعلهم في موقع يمكنهم من لعب دور الوساطة، ويتوفرون على ميزة (البركة). ويشار في هذا المجال كما يقول استاذنا الدكتور عباس الجراري أنه مازال متداولا حتى الآن، من أن لكل مدينة أو قرية (ضامنها) و (حاميها) كما هو الشأن مثلا بالنسبة لمولاي إدريس في فاس، وسيدي بنعيسى في مكناس. وقد يتعددون على نحو سيدي أحمد اليابوري ومولاي إبراهيم وسيدي العربي السائح في الرباط، وسبعة رجال في مراكش، وهم: يوسف بن علي الصنهاجي، والقاضي عياض، وأبو العباس السبتي ومحمد بن سليمان الجزولي، وعبد العزيز التباع، وعبد الله الغزواني، وعبد الرحمن السهيلي[1]. ومولاي علي بن راشد في شفشاون، وسيدي المنظري وسيدي السعيدي في تطوان ودار الضمانة (مولاي علي الشريف) بوزان، وسيدي بن عاشر وسيدي بن حسون في سلا، وسيدي بوعراقية في طنجة، وللا منانة المصباحية بالعرائش، وسيدي علي بوغالب بالقصر الكبير، وسيدي بوليوط بالدار البيضاء، وسيدي عبد الله أمغار بالجديدة، وغيرهم كثير في باقي المدن والقرى المغربية... أولياء لكل تاريخه وكراماته وطقوسه، والغريب في الأمر أن عددا كبيرا منهم ينحدرون من الفئات الاجتماعية الدنيا.

ويعتبر المغرب البلد العربي الوحيد في شمال إفريقيا، الذي يحتل فيه (الأولياء) مكانة جد متميزة في المتخيل الشعبي حيث تحظى أضرحتهم بقداسة تمزج الديني بالخرافي، وتستثمر كما يقول الباحث المغربي الدكتور الحسين بو لقطيب: «الرأسمال الرمزي للأسطورة بغاية تحقيق أهداف تجارية واضحة إلى جانب أهداف أخرى مستترة»[2] فلا تخلو مدينة أو قرية من أضرحة يطلق عليهم (رجال البلاد)، والوافد إليها من الغرباء يردد (شيلاه أرجال لمكان) ظنا منه أنه بهذا يستأذن سكانه والثاوين فيه، ويتأدب معهم ويسالمونه ويعلنون أنهم لن يؤذوه.

وقد تحدث الباحث (بول باسكون) عن مائة وخمسة آلاف ضريح للأولياء في جميع جهات المغرب، يلجأ إليها الناس للتبرك أو طلب (التشفع) و(المعونة) من صاحب المقام الذي ينظر إليه الناس باعتباره (وليا من أولياء الله، وصاحب كرامات) يعالج الأمراض العقلية والنفسية. دافعه الشعور بالعجز لدى الإنسان، لانعدام وسائل المقاومة والصراع لديه. «وغير خاف أن المعتقد يتأثر بواقع البيئة ونوعية الجنس الذي يعيش فيها، وما عرفه من تطورات وما كان له خلالها من احتكاك بغيره. وما عرفه من تطورات وما كان له خلالها من احتكاك بغيره. وهو ما يكون مختلفا حين تكون البيئة منغلقة على نفسها، وغير متفتحة على غيرها، عبر ديانات وما أنتجت من حضارات وثقافات، ومن خلال ما يسبقها من مراحل كثيرة وثنية، قبل أن تتبلور في الأديان السماوية. وإذا كان الدين يؤثر بعمق في جميع المظاهر الاجتماعية ويتحكم فيها تحت نظر المجتمع والسلطة، سواء بالنسبة للحياة الخاصة أو العامة، فإنه يظل المعتقدات لتلك المراحل السابقة عليه – أي حتى حين تضعف أو تضمحل أو تنسى – حضور ما قد يكون قويا في الممارسات وفي المشاعر والأفكار والعادات والتقاليد، أي في ثقافة المجتمع. وعلى العموم، فإن المعتقد بكل ما ينتج عنه يطبع ذهن الإنسان ومزاجه وعاطفته وفكره»[3]. وتتجلى سلطة الضريح كمجال مقدس في طقوسه وممارسته التي يفرضها على داخله، إذ أن الزائر لا يمكنه الاقتراب من هذا المجال المقدس دون أن يضع نفسه رهن إشارة قوى ليس هو صاحبها وبالتالي فهو ضعيف كل الضعف أمامها، فعليه الامتثال لطقوسه وشعائره.

فأي سلطة كانت لهؤلاء الأولياء سواء وهم أحياء يرزقون أو بعد مماتهم وهم تحت التراب؟ إن لكل قبيلة أضرحتها، ولكل ضريح حكاية دفينة وموسمه الذي يعقد لذكراه! يرى (بول باسكون) أنه يمكن لفضائل



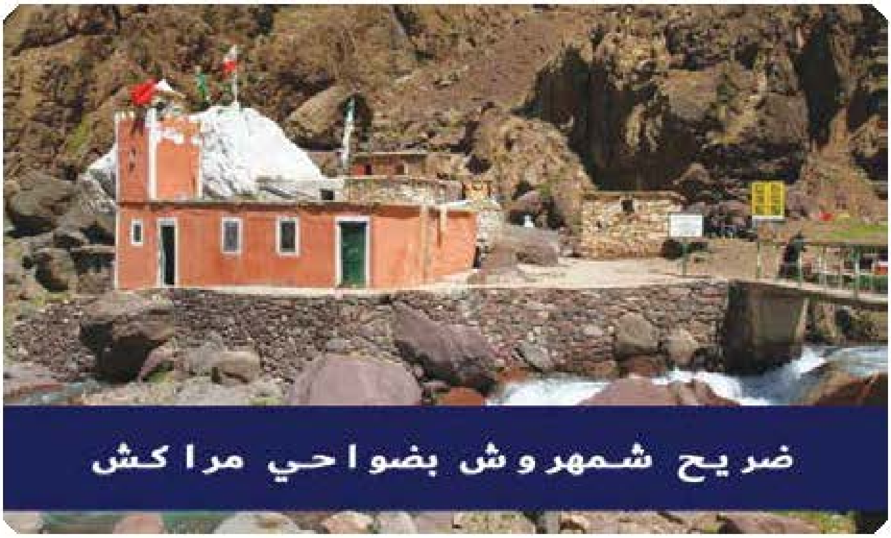
حضرة سيدي موسى بسلا

هؤلاء الأولياء أن تكون خارقة، مثل سيدي رحال الذي كان يحوم في الهواء حول صومعة «الكتيبة» بمراكش ويمتطي أسدا في قفص سجنه فيه سلطان رهيب، كما يمكن أن تكون إفراطا في الزهد أذهل معاصري الولي، مثل سيدي إبراهيم الذي كان يقتات بتمرة في اليوم. وقد اشتهر مؤسس زاوية تاسافت بالأطلس الكبير بأنه كلي الحضور[4].

يتميز كل «ولي» في المغرب بقضاء نوع معين من الحاجات: جلب الرزق، الزواج، الأولاد، منع الحسد، جلب المحبة والكراهية، إبطال السحر، إحداث الربط أو «الثقاف»! علاج الصرع، وغير ذلك من الرغبات. وخلف هذا الهدف، تكمن ظاهرة تقديم الذبائح والنذور و«الزيارات» أي مقدار من المال، يوضع في صندوق الضريح، أو يمنح لخدمه الذين يوجدون باستمرار، ويكونون رهن إشارة الزائرين.

ويبدو أن هؤلاء الخدم كان لهم الدور الكبير في إشاعة كرامات الولي صاحب الضريح، ليزداد الناس إيمانا «ببركة الولي»، وفي كثير من الأحيان تلعب الصدفة دورها في تحديد تخصص الولي وقدرته على قضاء الحاجات؛ وكما هو معروف فإن المريض المغربي لا يبوح بسره وب (عاره) إلا في فضاء الضريح الساكن الموحي بالرهبة والخشوع، بل أحيانا يخاف أن يكشف للطبيب المختص عن سر مرضه!!

إن أهم ما يميز الضريح في المغرب هو (القبة) «وهي الشكل الهندسي الأكثر ذيوعا في بناء الأضرحة، وترمز الى تلك القطيعة التي يحدثها المكان المقدس داخل إنسجام المكان العام، فهي بمثابة تلك الفتحة التي يمكن المرور بواسطتها من منطقة كونية إلى أخرى، فشكل بناء القبة المكعب، يرمز إلى قداسة المكان ولهذا تعتبر قبب الأضرحة البيضاء إحدى الصور والمظاهر التي يتم التعبير من خلالها عن اتصال العالم الأرضي الدنيوي بالعالم السماوي موطن تجريد وإطلاقية المقدس.»[5] والجدير بالذكر أن كل ولي يقام له موسم سنوي احتفالا بذكراه، وعادة ما يكون بمناسبة عيد المولد النبوي الشريف أو في فصل الربيع أو الصيف بعد موسم الحصاد. ويذكر الأستاذ عبد الكريم غلاب أن الاحتفال بالمواسم أو ذكريات رجال المدينة. وخاصة مولاي إدريس وسيدي علي بوغالب، كانت تشارك فيه جميع طبقات المجتمع الفاسي: الصناع والمعلمون وعمال وتجار وفلاحون وعلماء، رغم أن رجال الصناعة التقليدية يعتبرون هم القائمون على موسم مولاي إدريس مثلا، والحلاقون يعتبرون هم القائمون على موسم سيدي علي بوغالب [6]. ونفس الشيء بالنسبة لموسم سيدي الهادي بنعيسى بمكناس وهكذا مع باقي المواسم في المدن الكبرى.



ضريح شمهروش بضواحي مراكش

الأولياء وعلاج المرضى

الكثير من «الأولياء» إن لم تقل جلهم، يعتقد فيهم الناس (العلاج) من بعض الأمراض التي تصيب الإنسان في حياته، وسوف نقتصر على ذكر بعض الأولياء الذين اشتهروا – حسب الاعتقاد – بعلاج العديد من الأمراض على اختلافها، وغالبا ما تكون نفسية أو وهمية، ثم نحاول أن نقف عند بعض الطقوس التي تمارس داخل هذه الأضرحة، وهي غريبة وعجيبة يحير الإنسان في كيفية ترسيخها في الذاكرة الشعبية الى الآن. ويرى (باسكون): «أن توسط الأولياء يمكن من تشكيل الأفكار الأخلاقية وإدامتها وغالبا ما يساءل الولي من أجل تدعيم ضوابط الحياة الاجتماعية. ولذلك فإن رباط الولي رهان في أيدي القوى القائمة... ومن هنا تأتي وفرة الأولياء. وما دامت الأضرحة المتألقة الكبرى في خدمة السائدين، فإن بسطاء الناس مرغمون على التوجه إلى شخصيات أكثر غموضا وأكثر فظاظة»[7]، نبدأ بالجهة الشرقية (وجدة وتازة) بحيث نجد أشهرهم في مدينة وجدة بالخصوص وهو (سيدي يحي بن يونس)، يقال عنه بأنه الولي (المخفي)، ولا أحد يعرف أين يوجد قبره بالضبط، لكن بعضهم يعتقد أنه يوجد على مسافة ثلاثة أقدام من المنبع الكبير قرابة أشجار (السدرة) ولهذه الأسباب ترى قطعا من القماش هناك تحت الشجرة مائلة جدا. ولكن من يكون يحي هذا؟ المسلمون يعتبرونه منهم، واليهود يعتقدون أنه وليهم، وهو أندلسي هاجر إلى وجدة التي استقربها سنة 1391م!!.

واشتهر (سيدي يحي) بعلاج العقم عند النساء، ومختلف أنواع الروماتيزم، ومس الجنون. ويلاحظ أن إسم (يحي) متداولا بكثرة في وجدة ونواحيها تيمنا بالولي المخفي (سيدي يحي)!!

أما (سيدي أحمد التونسي) فيوجد قبره بحي أولاد عمران بوجدة ويقال إنه جاء من تونس، ومازالت بعض العائلات الدكالية التي تحمل لقب التونسي. ويشتهر بقدرته على معالجة الأطفال المضطربين (الهائجين).

بينما يقوم (سيدي عاصم) المدفون بوجدة كذلك، بمعالجة المصابين بالرمد (التهاب الملتحمة). ويقال بأنه عايش القاضي سيدي إدريس والسيد التومي في القرن الرابع عشر الميلادي. أما (سيدي الشافي) الذي يوجد قبره قرب المسجد الجديد الذي بني مؤخرا قرب الولاية، ويجهل كل شيء عن هذا الولي. وكان الناس يقصدونه لطلب الشفاء من الأمراض ككل الأولياء. يقال أنه أراد بعض المحسنين بناء قبة على قبره، ولما انتهى العمال من بنائها سقط الكل دون أن يمس أحدا!!

ومن الأولياء المعروفين بمدينة وجدة نذكر (سيدي إدريس) ويوجد وسط اشجار الزيتون على شمال

طريق (زوج بغال)، بني على قبره قبة وبجواره مصلى ومكان صغير للعبادة جنبا إلى جنب تحت شجرتين جميلتين، (مازالتا قائمتين إلى الآن) يحظى بقدسية من طرف الساكنة، ويقصدونه بكثافة يومي الخميس والجمعة من داخل وخارج مدينة وجدة.

ويقال بأنه جاء من الصحراء واستقر بالمدينة سنة **1345**م واشتغل بالقضاء. توفي أواخر القرن الرابع عشر الميلادي ولم يترك ولدا، لكنه ترك كل ما كان يملكه للحبوس من أجل صيانة بيوت الله يقصده الزوار للتبرك والعلاج من الأمراض النفسية كالحسد والحقد، وطلب الأولاد!. نكتفي بهذا عن مدينة وجدة وننتقل إلى أولياء مدينة تازة التي تشتهر هي الأخرى بالعديد من الأولياء الذين كان لهم شهرة ومازالت الى يومنا في وسط الساكنة ومحيطها، وتشد الرحال إليها حسب الطقوس التي سنها الأوائل وورثها الأحفاد. نذكر منهم (سيدي علي بن عبد الله) الذي اشتهر بمعالجة المس من الجن، ويشترط المبيت فيه ثلاثة أيام مع تقديم الذبيحة (ديك.. أو كبش). ثم (سيدي عيسى) الذي اشتهر بعلاجه للأطفال المضطربين (الهائجين) بحيث يؤخذ الطفل المصاب إلى الضريح مع أمه أو جدته أو أخته، ويترك وحده بداخله لبضع دقائق مع دفع «الزيارة» (مقدار من النقود) دون شرط مسبق!

يوضع في صندوق الضريح أو يمنح لمقدم (خادم) الضريح. ويعالج (سيدي علي بن بري) كذلك المس من الجن، وتتم الزيارة في ثلاثة أيام خميس ليتم العلاج حسب المعتقد. أما (سيدي عزوز) «مول البلاد» فهو متعدد التخصصات فكل من له مشكل من الرجال والنساء يلجأ إليه للتبرك، وفي يده شموع يوقدها قرب الضريح أو يتركها بجانبه. و(سيدي أحمد زروق) فهو يعالج العقم (التي تلد البنات فقط وتريد إنجاب الولد!)[8].

أما (سيدي محامد ابن احمد) الموجود بمنطقة غياثة / إقليم تازة. فهو بالنسبة لأهل غياثة أعظم الأولياء، وتعتبر أيام الأربعاء والخميس هي الأيام المحببة لزيارة ضريحه والتبرك منه، ويكثر زواره في فصل الصيف طلبا للاستثناء لأجل الحصول على وليد مبارك، يرتل فيه آيات من القرآن الكريم والدعاء لصاحب الطلب الذي يقدم هدية للضريح (مال + ذبيحة). يعقد موسم سنوي كبير في (باب مرزوقة) يحج إليه سكان القبائل المحيطة به، وتكثر فيه الذبائح، في مقابل الاستفادة من بركته.

تخصص موارد الضريح لأهل الواد، ودوار الجامع الكبير وبنو إيجن والطواهرية الذي يخصصون ثلثا للنساء الحوامل، والثلث الثاني لإطعام المساكين، والباقي لإعالة الطلبة الذين يعيشون ويعملون بين أفراد «غياثة» أو الذين يأتون من القبائل المجاورة لحفظ القرآن ودراسة المتون تحت إشراف رجال ينتمون إلى «العرابين (آل عرابي)».

منطقة دكالة / تجمع الصلحاء

تزخر منطقة دكالة بالعديد من الأولياء والصلحاء، اشتهروا «ببركاتهم» في جميع أنحاء المغرب لدرجة أن ابن الزيات في كتابه (التشوف إلى رجال التصوف) ترجم لثمانية وأربعين فردا من دكالة الكبرى. ويوجد بها من الأضرحة والقباب والمزارات، حوالي **360** ضريحا ومزاره، بحيث لا يكاد يخلو دوار أو قبيلة أو مدينة من ضريح أو قبة لولي يحظى بتقدير سكانه وتبجيله. بل ويفد عليهم الكثير من الزوار من جهات مختلفة، وتمارس فيها طقوس غريبة وطلاسم عجيبة. كما هو الشأن بالنسبة لطقس أداء اليمين بضريح مولاي عبد الله أمغار بالجديدة، عاصمة الإقليم (هناك قرية تحمل إسمه على بعد عشرة كيلومترات) بحيث يفرض على المحكوم عليه بأداء اليمين، أن يجعل في يده اليمنى عكازا وفي يده اليسرى قدحا وعلى رأسه قبعة تسمى (كرازة) ثم يؤدي اليمين ثلاث مرات أمام عدد كبير من الناس في مكان يطلق عليه (المحلفة). أما طقس الصرع الذي يمارس في ضريح سيدي مسعود بن احساين والذي ينطلق من الإمساك بأصبع المريض الممدد على الأرض وقراءة - في نفس الوقت - الآيات القرآنية وبعض الطلاسم المحلية لطرد الجن من



موسم عبد الله أمغار بالجديدة

جسم المريض. كما قد تنتقل هذه الطقوس إلى حالات أخطر تتمثل في تقييد المريض بالسلاسل الحديدية وضربه ضربا قويا، ثم حبسه في مغارات أرضية لأيام طويلة، وتسمى هذه المغارات «بالخلوة» حيث يمنع المريض من رؤية الناس ومخالطتهم حتى يعود له هدوءه، ويمارس هذا الطقس في حالته الأولى على مرأى ومسمع من الناس، في حين يمارس في عزلة في حالته الثانية، وهناك طقوس تمارس داخل الأضرحة في جلسات مغلقة وسرية تامة ولا يحكى عن مضامينها، ومنها (وسيدي مسعود بن احساين)، وهي لا تخلو من غموض، من حيث وظيفتها، إذ يصعب القول بوظيفة واحدة ووحيدة للطقس كما يقول الباحث الاجتماعي عبد الغني منديب[9].

إن زيارة ضريح (سيدي عبد الله أمغار) تتميز بطقوس خاصة، وزواره بالآلاف يحجون إليه من جميع الأطراف طلبا للتبرك والعلاج من مرض أو فك ضيق «دواك في مولاي عبد الله»، فما أن يتقدم الزائر نحو الضريح حتى تطالعه وجوه رجال ونساء بهيئة رثة يمدون أيديهم طالبين (الصدقة)، وعلى طول الممر الذي يؤدي إلى الضريح تصطف دكاكين يستغلها البعض للإقامة والبعض الآخر للتجارة، تعرض لوازم الزيارة من شموع وبخور ومجامر طينية، ويعرف رواجا يومي الجمعة والأحد من كل أسبوع، أو في أيام (الموسم) الذي ينظم في شهر يوليوز أو غشت من السنة، يجمع ما بين هو ديني تقليدي ومراسيم الفرجة. ويوجد بداخل الضريح (المحلفة) وقد سبق الحديث عنها و(المشور) وهو مكان يقف فيه كل من أعجزته الحيلة في نيل حق مسلوب أو الاقتصاص من غريم أو عدو قاهر. والعادة المترسخة تقضي بأن تمسك الزائرة بدثار رأسها ثم تشرع في مسح أرضية (المشور) به وهي تردد الأدعية وتستمطر شتى المصائب على الغريم... وبعيدا عن فضاء الولي، وعلى جانب قريب من الشاطئ الصخري. ويوجد مكان للاستحمام خاص بالنساء يطلق عليه (المحكن)= (المستشفى السحري) الذي ينسب إلى مكانة القدرة على طرد (العكس) وجلب العرسان وشفاء الأمراض المستعصية على العلاج الطبي وغيرها من أعطاب البدن والمجتمع. والإقبال عليه يكون على مدار فصول السنة، بحيث تقوم الفتيات بالاستحمام في الهواء الطلق مع إطلاق البخور، وأحيانا في فصل الشتاء وتحت الأمطار، ويختص يوم الجمعة بامتياز خاص، هدفهن هو جلب العريس، وذهاب الضيق والنحس.

ويكتسي موسم مولاي عبد الله أمغار أهمية متميزة في وجدان ساكنة «المنطقة الدكالية» وفي حياتهم الاجتماعية والاقتصادية والروحية، بحيث يقوم البراح (المنادي) في الأسواق الأسبوعية معلنا عن موعد انعقاد الموسم، وعبر وسائل الإعلام كذلك، فيتهيأ الجميع



لهذه التظاهرة من رجال السلطة والفرسان، وتقام الخيام لاستقبال الزوار؛ ويكون الافتتاح يوم الجمعة حيث تبدأ الطقوس والعادات المتوارثة بتقديم كسوة الضريح والذبيحة في موكب رسمي على أنغام فرق عيساوة كما تقوم (السربات) بزيارة الضريح للتبرك وطلب (التسليم) درءا لحدوث مكروه. وتقتضي عادات الموسم أن ينصرف الناس إلى قضاء مآربهم في الصباح، ويتجه الزوار نحو البحر، بينما يخصصون فترة بعد الظهر للتفرج على ألعاب «الفانتازيا». يرتدي الفرسان ملابسهم التقليدية ويركبون جيادهم انطلاقا من خيامهم الى ميدان الفروسية وهو ما يصطلح عليه محليا (المحرك)، عشرات الفرسان تجتمع في صف واحد (السربة) وكل سربة تمثل جماعة أو قبيلة في انتظار إشارة من قائدهم (العلام) للانطلاق وحين يصيح (أهاو أهاو) ترفع البنادق عاليا ثم يردد (الحافظ الله) كإشارة يبدأ الانطلاق للعدو والركض. وبانطلاق البارود موحدا عند خط الوصول تعلو زغاريد النساء وهتاف الحناجر بالصلاة على النبي ﷺ، إيذانا بنجاح السربة وحين يخطئ أحدهم بالضغط على الزناد خارج السرب يعاقب بالترجل عن فرسه وسط حنق وسخط أبناء قبيلته أو الجماعة التي ينتمي إليها. وفي الليل تكثر الفرجة، وتعرف الأزقة ازدحاما كبيرا، حيث توجد فرق عديدة تؤدي ألوانا من الفلكلور والفنون الشعبية، والسيرك، والموسيقى، والألعاب البهلوانية وغيرها [10]. إنها ثقافة جديدة تؤسس لفرجة شعبية مجانية، وكل ما يحتاج إليه الموسم هو التنظيم المحكم

أبو شعيب أيوب المعروف بالسارية

يرتبط اسم أزمور بضريح مولاي بوشعيب السارية وهي إحدى المدن المغربية التي ترتبط بالتواجد البرتغالي ومازالت تحمل بعض بصمات تلك المرحلة. فقد كانت مسرحا للعديد من المعارك التي دارت بين البرتغاليين وبني مرين. وقد اشتهر هذا الولي عند معاصريه بعدة خصال منها الغيبوبة عن الحس في معظم الأوقات حتى إذا قام يصلي ويقرأ لا يكاد يركع أو يجلس فدعي لذلك (بالسارية) والمكاشفة عن الخواطر. يقول عنه المرحوم الدكتور عبد الهادي التازي: «إن دور مولاي بوشعيب في تصفية نفوس أهل هذا الإقليم لا يقل أهمية عن دور كبار المصلحين وكبار الدعاة، وقد كان في صدر الذين أنجزوا المهمة... وسيظل معلمة تاريخية للذين يبحثون على مراحل النضال التي عرفتها هذه المنطقة... وسيظل على رأس القائمة الطويلة لرجال الفضل ورجال الخير ورجال العمل ممن نعتز بهم... لقد كان المغاربة بارين برجالهم عندما أعطوا اسم (بوشعيب) لأبنائهم وفلذات أكبادهم، إن مولاي بوشعيب أزمور يستحق

مثـل ذلك التكريم من بـني قومه»[11]. ويقـال بأن صالحة عراقيـة تدعى عائشـة كانت تتمتع بخصـال مماثلة، وقد أعجبـت بمـا عرفت مـن تقوى الشـيخ وزهـده وورعه، فكانت تناجي أباشـعيب – على بعد الديـارو– ويناجيها.

وتوطـدت بينهمـا الصحبـة والمحبـة في الله. تـوفي مولاي بوشـعيب حسـب ما جاء في كتاب (التشـوف الى رجـال التصوف) للتادلي سـنة 561هـ ويذكـر له العديد مـن الكرامـات أنظـر (صفحـة 187 إلى 191)، ويقـام لـه موسـم كبيركل سـنة يحـج إليه الـزوارمـن كل أنحاء المغـرب، فيختلـط الرجال والنسـاء والأطفـال في بوتقة الفرجة يوحدهـم المكان بما يحمل من إرث شـعبي توارثته الأجيال عـبرقرون وقـرون، والكل يقصده حسـب نيته؛ العلاج، طلـب الأولاد، والأزواج. وإذا كان يجهل الكثيرعن تاريخ للا عائشـة البحـيرة، فإن أبا شـعيب يحظى ضمن أدب المناقـب بالكثيرمـن التأليف كما تسـهر ذريته على تدبيرإرثـه المكتوب والمـروي وأيضا على شـؤون ضريحه، والمخطوطـات حبلى بالمعلومـات عن مناقب هـذا الولي الصالـح عاصر نهايـة الدولـة المرابطية وصعـود الدولة الموحدية. بينمـا تاريخ الولية يلفه الصمـت المطبق، وكل الروايات الشـفوية الـتي تتحدث عنها تلفها الأسـطورة وأخبارهـا توارثـت عـبر الخرافـة الشـعبية بالروايـة الشـفوية الشـكل الأقدم للأدب الخيالي الغـيرالمكتوب الـذي أنتجه الإنسـان المغـربي القديم.

والغريـب أنـه لا يمكـن أن يذكـر مولاي بوشـعيب دون أن تذكـر الولية (عائشـة البحريـة) المدفونة بأزمور، وتقـول الرواية الشـعبية: كان أبو شـعيب يقـذف إليها بالكـرة قائـلا: (هاكـي أعائشـة في بغـداد) فتردهـا إليه قائلة: (هاك أبو شـعيب في قرن الـواد)، ويحظى ضريحها حتى اليـوم بتقدير نسـاء أزمور الـلائي يقمـن بزيارتها في اليوم السـابع من الأعيـاد الدينية، كمـا يقصدها الكثير مـن الـزوارمـن كل أنحاء المغـرب وخصوصـا الفتيات والنسـاء الراغبات في الـزواج، وضريحها عبـارة عن غرفة صغيرة تمتد على مسـاحة تسـعة أمتار مربعـة يتقدمها من الأمام سـور يتوسـطه باب وخلفها غرفتان صغيرتان تسـتخدمان «للاغتسـال»، إحداهما للنسـاء والأخرى للرجـال، كما يوجـد على مقربـة منها بئريتصـل بالبحر.

وللزيـارة طقـوس خاصة يجـب اتباعها حـتى «يقضى» الغرض مـن الزيارة.

وتبـدأ الزيارة بالدخـول إلى الضريح للتـبرك وتقديم القربـان، دجاجـا كان أو شـمعا أو نقـودا، واقتنـاء بعض البخـور والحنـاء مـن «البوابـة» التي تجلس على رأس الضريـح. امـا الحناء فتمـزج بماء الـورد، ثـم تكتب بها إسـمك على حائـط الضريـح. بينمـا يسـتعمل البخور بعد الاسـتحمام بماء البئربواسـطة (مجمـر) صغيريلزم كسـره بعـد ذلـك. ولابـد للزائـرة أن تنهي زيارتهـا «للا عائشـة البحرية» بزيارة الولي الصالح مولاي بوشـعيب وإلا بطـل مفعول تلك الطقوس، ولا تسـمع سـوى (الله يبيض سـعدك ويلاقيـك مع ولـد الناس).

ولأهـل مراكـش نسـاءهن الصالحات بمـا يليق بهن من تعظيـم وتقديـس وفق معتقـدات موروثـة كما هو شـأن (للا عويـش) التي يظـن البعض أنها تشـفي من بعـض الأمراض وتحكـم الجن، وهـو اعتقاد موشـوم في الذاكـرة الشـعبية. ضريحهـا ينتصـب وسـط باقة من منـازل عتيقة. جاءت من سـبتة إلى مراكش بعد ما هربت مـن زوجهـا المخمـر، كراماتها كثـيرة في مقدمتها إشـفاء المـرضى الذيـن يأتـون لزيارتها، يسـتحمون بمـاء بئرها ويظلـون في الضريح ثلاثة أيـام حتى يأتيهم الشـفاء من عنـد الله... ويقام بضريحها جلسـات أسـبوعية للحضرة كل يوم جمعة ومـا زال إلى يومنا هذا، كما يقام لها موسـم سـنوي، أربعـة أيام قبل شـهر رمضان، يشـارك فيه أهل مراكـش ووفود مـن قبائل (أقريـص، وتحنـاوت، وأيت إيمـور، وتمصلوحـت، وأولاد أحمـد) حاملين الشـموع، وينطلق الموكـب من ضريح «سـيدي وحلال بأسـول» في الثانية عشـرة ليلا، ويسـتمر الحفل إلى غاية الصباح. وبعد الفطور يقام ما يسـمى (بالصبـوحي) وهو نمط من الذكـر تؤديه «الحضارات» ثم يليهن «عيسـاوة» وتذبح خلال الموسـم ذبائح وتقـام الولائم. والحضـرة غناء روحي يتكـون من متواليات مـن الأذكار التي تقـوم على الصلاة على النبي ﷺ والتشـفع بـه وذكر الأوليـاء الصالحين أي ما يسـمى بالعتوب. تكـون انطلاقتهـا في إيقاع منخفض ثـم يبدأ في التصاعد بعـد تدخل البندير لتنخرط النسـاء معه في الجذابـة إلى أن تصلن أقصى تتويج وهو السـاكن



موسم عبد السلام بن مشيش شمال المغرب

فتسقطن على الأرض وعندها تقام الفاتحة وتقدم الهدايا. ومن نماذج ما يروى في الحضرة مايلي: «باسم الله بديت (بدأت) في مديح الحرة هي بنت خيار الناس فاطمة الزهراء / وأنا عيني حاروا زينها في الحضرة ما ريت (رأيت) / يا عاتق الأنفاس جيب لي نشرب شربة من يديها / صلى الله على سيدنا محمد يا الشافع في أمتو / أمته..»[12].

سيدي شاشكال / أشقال

على بعد 43 كيلومتر شمال مدينة آسفي، وعلى مشارف شاطئ (البدوزة) يتواجد ضريح سيدي شاشكال، أو سيدي أشقال كما يؤكد عدد من زواره، وهو ضريح ليس على غرار عدد من الأضرحة المنتشرة بمختلف ربوع إقليم آسفي، إذ يشكل التميز والاستثناء من بينها، فهو يستقطب سنويا وخلال الأسبوع الذي يسبق عيد الأضحى المبارك عددا غفيرا من جموع المواطنين الذين يحجون إليه من أجل أداء ما يعتبرونه مناسكا للحج على غرار المناسك التي تجري بالحج الحقيقي، هذا الحج المزعوم يدخل في إطار ما توارثوه عن الأجداد، وفي اعتبارهم كون هذا الحج هو تخفيفي عن وطأة من لم يستطيعوا سبيلا للحج العادي، بل إنهم اهتدوا إلى تسميته بحج المساكين أو حج الفقراء؛ ويقصده الرجال والنساء والأطفال ومن كل الفئات العمرية، فمع طلوع الفجر يسارعون إلى التواجد بمحاذاة الضريح والشروع في الطواف حوله وهم حفاة الأقدام (سبعة أشواط هرولة) وهم يرددون لبيك اللهم لبيك، وبعد الانتهاء من الطواف يسارعون إلى القيام بالصلاة جماعة، ثم ينطلقون نحو بئر متواجدة هناك يطلقون عليها اسم بئر زمزم، ويقومون بعد ذلك بتقديم القرابين إلى الضريح ومصافحة بعضهم البعض، مهنئين بحجهم المبرور، وقص الشعر ثم الصعود إلى صخرة متواجدة هناك يطلقون عليها اسم جبل عرفة[13].

عبد السلام بن مشيش وحج الفقراء

ولأهل الشمال كذلك اعتقاد في الولي الصالح عبد السلام بن مشيش بأن زيارته سبع مرات يعادل القيام بأداء فريضة الحج، وهو على بعد أربعين كيلومترا من مدينة شفشاون شمال المغرب. ويعتبر عبد السلام بن مشيش كما ترجم له المرحوم عبد الله كنون «كعبة العلم المنيف، ونبعة النسب الشريف، بيد أنه لم يعتمد غير العمل الصالح، وسلوك المنهج الواضح... وقد سأله رجل أن يوظف عليه وظائف وأورادا يعمل بها فقال: أرسول أنا؟ الفرائض مشهورة، والمحرمات معلومة، فكن للفرائض حافظا، وللمعاصي رافضا،

وأحفظ نفسك من إرادة الدنيا وحب النساء وحب الجاه وإيثار الشهوات، وأقنع من ذلك بما قسم الله لك... تخرج عليه الشيخ أبو الحسن الشاذلي مؤسس الطريقة الشاذلية المنتشرة في العالم الإسلامي فهو أحد أقطاب التصوف الذين عليهم المدار. توفي رحمه الله سنة 625هـ ودفن في جبل العلم (إقليم العرائش)[14].

وقد اشتهر هذا الولي «بالصلاة المشيشية» التي تناولها العلماء بالشرح، زيدت على (25 شرحا) منها شرح الإمام الخروبي المتوفي سنة 963هـ سماه (مفتاح المقام لفهم ما عبر عنه في تصليته الشيخ مولانا عبد السلام).

يحظى الضريح بتقدير كبير من طرف المغاربة كقطب صوفي ويحج إليه الزوار طوال السنة، ولكن ما اشتهر به هو موسمه الذي يصادف (15 شعبان) من كل عام، حيث يتم بضريحه إحياء ليلة (النسخة) يحضرها القادمون من مدن وقرى شمال المغرب، بل وحتى من الصحراء، وذلك في نطاق الاعتقاد الشائع بأنه في مثل هذا اليوم (تنسخ الأرواح) من سيموت ومن سيحيى منها.

والأدعية في حضور الرجال والنساء من مختلف الأعمار. وهناك من يتبنى فكرة حسب ما هو متداول أنه كلما تعددت زيارة الضريح، وبلغت سبع مرات فإن ذلك يعادل القيام بأداء فريضة الحج، ويوجد بالقرب من الضريح معلمتان يحج إليهما الكثير من الناس: الأولى هي (حجرة المرضيين) وهي عبارة عن حجرتين متقاربتين من الجبل بينهما ممر ضيق، ويعتقد أن من مر بينهما بسهولة فهو في عداد من يرضى عنه والداه أما إذا استعصى عليه المرور، فيهب الفقهاء إلى قراءة القرآن عليه وعلى والدته أن ترضى عليه، فيمر ويعود من حيث أتى.

أما الثانية فهي التي يطلق عليها (العروسة المسخوطة) وهي عبارة عن مغارة في آخرها يصب ماء بطيء يشبه الدموع، ويعتقد أن هناك عروسة في المنطقة مسخت في ليلة زفافها، وانطبق عليها الجبل، ومن ثم تزورها الفتيات الراغبات في الزواج وتغردن ويصلين ويسلمن على النبي ﷺ عسى أن تمنحهن (العروس المسخوطة) عريسا في أقرب وقت!! كما أن الكثير من الأسر تطلق على ابنها البكر عبد السلام تيمنا بالولي الصالح عبد السلام بن مشيش، كما أنجزت عنه العديد من الدراسات.

سيدي بوعبيد الشرقي

الملقب بأبي الجعد (وسط المغرب)

إن أول ما يلفت انتباه الزائر لمدينة أبي الجعد (إقليم خريبكة) قبة الولي الصالح سيدي بوعبيد الشرقي، بحيث تتجمع حوله أغلب الأنشطة الاقتصادية والاجتماعية، ويكن له سكان المدينة تقديرا وتقديسا، لا يمكن وصفهما باعتباره معلمة متميزة، اشتهرت بموسمها السنوي المعروف، وهو تقليد سنوي مثله مثل بقية المواسم الأخرى حيث يهب إليها الزوار من كل حدب وصوب وقد أسس الزاوية الشرقاوية في القرن العاشر الهجري محمد الشرقي واسمه الكامل هو: أبو عبد الله محمد الشرقي ويصل نسبه إلى عمر بن الخطاب واشتهر ببوعبيد الشرقي. (ولد سنة 926هـ – وتوفي سنة 1010هـ) ويرى الأستاذ أحمد بوكاري صاحب كتاب (الزاوية الشرقاوية – وزاوية أبي الجعد – دورها الاجتماعي والسياسي): «أن رغبة الشيخ محمد الشرقي في إقامة مشروعه الديني والاجتماعي، كانت تتجاوب إلى حد بعيد مع حاجيات الوسط الذي تعاملت معه ووجدت فيه... وتسير في نفس السياق التاريخي لمغرب القرن العاشر الهجري وما بعده... إن قيام الزاوية بدور المدرسة العلمية، والعمل على نشر مبادئ الإسلام بالوعظ والإرشاد، وبث تعاليم الكتاب والسنة، وإقامة مركز إشعاع فكري يستمد حيويته من المراكز العلمية الكبرى بالبلاد.. كل هذا يعتبر من أبرز إسهامات الزاوية على المستوى الحضاري، بهدف توحيد الرؤيا وإشاعة ثقافة الجماعة والإجماع: ومناهضة «ثقافة» العرف والانحراف والفرقة»[15].

حظي الضريح بعناية فائقة من طرف الدولة العلوية، فقد أمر السلطان العلوي مولاي إسماعيل



موسم تعلات بضواحي أكادير

بترميمه، وبنى بجانبه مسجدا وحماما لا زالا قائمين إلى يومنا هذا.

لقد تناسلت الحكايات والأساطير حول بركة الولي سيدي محمد الشرقي (بوعبيد الشرقي) وحول كراماته المتعددة التي تحكي عن شفاء المرضى (صداع الرأس – أمراض الرحم..) واغناء الفقير «وقضاء الحوائج» وتلبية الطلبات المتأرجحة بين فك السحر والصرع، وطلب الإغتناء، والزواج للعوانس، مقابل قربان يقدم، ويختلف باختلاف الفوارق الطبقية، (شمع أو عجل وأغطية من النوع الممتاز) ولا تسمع داخل الضريح إلا هذا الدعاء أو القولة المشهورة: «أسيدي محمد الشرقي أعطيني شي (شيء) نقرة (فضة) فين (أين) يغبر (يغيب) نحاسي...».

وينعت بأوصاف منها: «قنديل تادلا» و«سلطان الصالحين» و«صاحب الجمهور» و«مول النوبة والدور». وهي عناوين خيوطها مستمرة في الحاضر[16].

واشتهرت زاوية سيدي محمد الشرقي بأدوار اجتماعية مهمة منها: إطعام الطعام، والإيواء، والتمريض والعلاج وطلب الغيث، أداء الديون على أصحابها، التوسط بين القبائل (الصلح والتحكيم)[17].

يقام له موسم كبير في الأسبوع الأول من شهر شتنبر من كل سنة، تحط به أفواج هائلة من الزائرين لتتنعم ببركته (من الدار البيضاء وسطات وبرشيد وبني ملال وتادلة والفقيه بن صالح ومراكش وخريبكة وواد زم وقصبة تادلة والبوادي والقرى والدواوير المجاورة...) إضافة إلى زيارة أسبوعية. وتقام خلال الموسم مجموعة من الأنشطة كألعاب الفروسية والأغاني الشعبية المتنوعة ومختلف أنواع الرقص المتمثلة في وجود بعض الفرق الفلكلورية، فضاء يمتزج فيه ما هو روحي بالترفيهي، ورواج تجاري مهم.

ويوجد ضريح آخر يحمل نفس الاسم وهو (سيدي محمد الشرقي) بمدينة المحمدية على الشاطئ الأطلسي، إنه ضريح بحري بامتيازله واجهتان، الأولى برية يتشابه من خلالها مع باقي الأضرحة، أما الثانية فبحرية تحقق له صفة التفرد عنها... وبديهي أن يكون لهذه الطبيعة أثر على الطقوس الممارسة بالضريح. إنه رجل لا تعرف له شجرة، فقد قدم من المشرق ليستقر بالمنطقة قبل أن يحل بها «أولاد فتيح» جنود السلطان محمد بن عبد الله العلوي باني القصبة المحمدية.

وكان الولي رجلا صالحا شديد الورع قليل الاختلاط بالناس، فلما مات أقاموا له حول قبره «حوشا» وبعد مدة بني قبره قبة مزينة بالقرميد الأخضر، وأصبح مزارا تقصده وفود من النساء – وهن غالبية الزوار – طريقهن بين البيوت الشاطئية يوم الجمعة، يحملن معهن لوازم الزيارة التي تحصل عليها من باب الضريح مقابل بعض الدريهمات، ثم تدخل الضريح وتجلس بجانب الولي في خشوع وسكينة، وتضع (البركة) في الصندوق الموجود بجانب الضريح (مقدار من الدراهم قدر المستطاع). ثم تخرج منه في إتجاه (الخلوة) لأنه



لا تقضي حاجة الزائر ما لم يستحم فيها بماء البحر. والخلوة هي منفذ بحري للولي على المحيط، تتشكل من مجموعة من الصخور تطل على البحر، تدخله الزائرات، وقد حملن في أيديهن (ممسحات، مجامر، بخور، حليب، تمر...) ليبدأ الزائر في ممارسة الطقوس الأكثر غرابة! بحيث يجلسن القرفصاء بانتظار أن تأتي تلك الموجات الصغيرة، فالعرف يقضي بأن تستحم في سبع موجات من البحر وتحمل خلال هذه العملية الماء بإناء حديدي، بينما تقوم رفيقتها بإفراغ كؤوس من الحليب، ورمي التمر بجانبها.

وبعد أن يتم الاستحمام ترمي ما تلبسه من الملابس الداخلية قائلة «تابعتي خليتها في هاذ الشيء مشيرة إلى إسم الملبس الذي رمته، ثم تأخذ موقدا تقليديا صغيرا (مجمر) به فحم مشتعل وبعض البخور فتكسره خلفها دون أن تلتفت بعد أن تلبس ثيابها وإلا بطل كل ما قامت به!! والأمل دائما في بركة الوالي وعليهن الانتظار!!»[18].

والاعتقاد السائد أن الولي يفسخ كل ما يمكن أن يكون مصنوعا من قبل السحر! «النحس، سوء الحظ، الحسد (التابعة)». ومن الأولياء كذلك نذكر سيدي عبد الرحمن، العائم وسط الأمواج على المحيط الأطلسي في الساحل الجنوبي لمدينة الدار البيضاء الممتد عبر رمال عين الذئاب، فوق مجموعة صخرية عتيقة البنية، يظهر عن بعد تجمع من البيوت الحجرية البيضاء تتوسطها قبة خضراء شامخة حيث يرقد منذ قرون جثمان الولي سيدي عبد الرحمان المشهور عند العامة بـ (بولمجامر). وزواره من الرجال والنساء، وطقوسه غريبة كذلك، فبعد إجتياز مرحلة ركوب الأمواج تبدأ رحلة الدخول إلى صحن الفضاء ليصادف الزائر ركاما منتشرا هنا وهناك من معدن (الرصاص) أمام الأبواب المفتوحة، حيث النداءات تعلو من كل مكان لنساء جالسات (الشوافات) قارءات الفنجان، وعندما تستسلم لإحداهن تقوم بإحضار قنينة غاز أو مجمر مفحم، حسب الموجود، وتضع قطعا من المعدن المذكور على ملعقة فوق النار، وبعد أن يستكمل ذوبانه، تحضر إناء من الماء البارد بجانبها وتضعه بين رجليك، وأنت واقف، ثم ترمي فيه بقطع المعدن الملتهب، يحدث شواظا يتصاعد منه الدخان الكثيف تتبخر به، وهذه في نظرها أنجع طرق إبطال (العكس، إو إفشال مفعول) وبعد ذلك تأخذ قطعة (المعدن) التي بردت بالماء، إذ تصبح كثيرة الثقب والفجوات، وعبر هذه الأخيرة تتم قراءة الطالع والتنبؤ بالمصير المرتقب وعادة ما يكون بزواج أو وظيفة، أو رزق، أو العكس كمصيبة قد تقع؛ وبعد أن تنتهي من عملها، يناوله الباحث عن حظه، (الفتوح) مقدار من الدراهم. أو تزوده بوصفة مكملة تلزم صاحبها وهي إحضار «البركة» عن طريق شراء طبق من التمر أو الحليب يرمى به في البحر، أو ديك (بلدي) أسود اللون أو أحمر، يذبح على أعتاب حضرة الخلوة، أو تبخيرة وفق تركيبة معينة، أو إحضار للصفائح الورقة: منجل، فأس، سكة محراث...



موسم إدريس زرهون

يجتمع في الخلوة الغريب والمثير، وأغلب المتواجدين من النساء، وقد تجد بعض الرجال صحبة بناتهن والديكة في أيديهن يناولنها الرجل المختص، الذي يطالب المرأة بالالتفات إلى الأمام مع إعطاء ظهرها للبحر ويقوم هو بتمرير الديك بين مختلف أجزاء جسمها، بدءا من الرأس ثم الكتفين والإبطين والخصر والأرجل ثم يقوم بذبح (القربان) وبعد أن يترك الديك (يتركل) يناول الفتاة السكين ملطخا بالدماء، وهي على وضعيتها لا تتغير، ويطلب منها أن تمسحه بذراعها، ثم يمرره على باقي جسمها، وبعد أن تدوسه بقدميها، تمنح للسيد (الذباح) (الفتوح) مقدارا من الدراهم، ثم تذهب لحالها شريطة أن لا تلتفت إلى الوراء، وهي تمشي حافية القادمين وحذاؤها في يدها.

وأحيانا قد يطلب من الزائرة الاغتسال بماء الخلوة الذي ينساب عبر قادوس نحو البحر والقصد من هذا هو: «أن التابعة داها البحر». أي أن سوء الحظ قد غاب في البحر وانتهى. «فالخلوة» ذات بركة إذا، واللاجئون إليها كثيرون، يحملون إليها مشاكلهم وهمومهم، من مختلف مناطق المغرب، ومنهم ذووا مراكز هامة في المجتمع كما يؤكد على ذلك خادم الخلوة. الدجاج المذبوح والمعلق على جدار باب الضريح أو ملقى في أحد الزوايا المهملة يجهل مصيرها؟.

سيدي أحمد وموسى ولي الجنوب المغربي الكبير

حسب ما ورد في كتاب (إيليغ قديما وحديثا) لمحمد المختار السوسي[19] أن هذا الوالي السوسي ولد سنة 853هـ وتوفي سنة 971هـ. فاجئته نفحة صوفية على يد بعض صوفية عصره في بلده، فغادر مسقط رأسه، وساح في المعمور شرقا وغربا. وغامر في القفار، واقتحم الأخطار وخاض المعالم والمجاهل، فلم يدع شيخا مذكورا إلا زاره، فألقى عصاه في النهاية في سوس (جنوب المغرب) واستقر في (تازروالت) بسوس. بصفة نهائية في زاويته المشهورة إلى الآن، إلى أن توفي ودفن قربها، وعلى مشهده قبة عظيمة تقام حولها ثلاثة مواسم في كل سنة، ويقصده الزوار بكثرة من مناطق سوس، وباقي جهات المغرب، وخصوصا في فترة المواسم، طلبا للتبرك والعلاج من الأمراض، ويحظى بتقدير وتقديس من طرف أهل سوس. ويذكر (باسكون) أن إفراطه في الزهد أذهل معاصريه حيث وصفه بولي الجنوب المغربي. بنى حظوته الرمزية لدى الناس استنادا إلى إيمانه الصادق، مثلما بناها اعتمادا على حكاية تتضمن تحقيقه لعدد لا يحصى من الكرامات، حيث إن جماعة من العلماء تحدته ببلاط بغداد أن يثبت مقدرته الروحية، فضرب بقدمه ضربة فإذا بشجرة (أركان) - ذلك الشجر الزيتي المستوطن الذي ينمو جنوب غرب المغرب - تنتصب واقفة وسط معارضيه !! وأن تقسم باسمه معناه تقوم بعمل مرعب[20].

ويعرف أتباعه (بأولاد أحمد وموسى) بالألعاب البهلوانية والذين ينتظمون في الحلقات والساحات العمومية بمختلف المدن المغربية وفي ملاعب السيرك عبر العالم حيث أحرزوا الشهرة والإعجاب.

إزاء استحالة متابعة طقوس وممارسات شعبية داخل الأضرحة وفضاءاتها الكثيرة في المغرب كما ذكرنا فإننا حاولنا في هذه الدراسة أن نركز على بعضها لما عرف عنها من معتقدات غريبة تثير فضول الإنسان. ولا بد من الإشارة أن هناك أولياء وقديسو اليهود في بعض مدن وقرى المغرب وهو ما يؤكد على تعايش هذه الطائفة في المغرب منذ آلاف السنين. لعل أشهر أوليائهم (ربي عمران) بأسجن قرب مدينة وزان،

يقصده الزوار اليهود من جميع أنحاء العالم ويقام موسمه (الهيلولا) وهو نوع من الطقوس الاحتفالية، دينية ودنيوية في الوقت نفسه. ومن الملاحظ أن عدد أولياء اليهود بالمغرب يصل حسب كتاب (ألف سنة من حياة اليهود بالمغرب) لحاييم الزعفراني وترجمه إلى اللغة العربية الدكتور أحمد شحلان) إلى (612) ولي موزعون على جميع جهات المغرب، وتختص جهة الساحل الأطلسي (طنجة - أكادير) بمائة وإثنين (102) ثم منطقة الأطلس الكبير بمائتين وأربعة عشر وليا (214) والجنوب الشرقي بإثنين وأربعين (42) والأطلس الصغير وسوس بثلاثة وأربعين (43)، وجهة درعة - صافرو بإثنين وثلاثين (32) والشمال الشرقي بثمانية وعشرين (28) المنطقة المتوسطية بإحدى عشر (11) وتضم مدينة الصويرة (جنوب المغرب) وحدها (23)، والدار البيضاء (18) وليا، وهكذا. وتبعا للتقليد اليهودي فإن عددا كبيرا من هؤلاء الأولياء حاخامات أو أحبار كانوا رسلا متجولين ينطلقون من القدس أو طبرية أو صفد أو حبرون، يجمعون العطايا الخاصة بمهامهم أو المساهمة في نشر المعارف اليهودية، خصوصا نشر الأفكار عن طريق التعليم أو الوعظ وتوزيع الكتب التي كانت تطبع في البلدة التي كانوا يمرون بها. وكانت الجماعات اليهودية المغربية تخص الحبر الرسول باحترام وتقدير كبيرين لاعتقادها في قدرته الخارقة على صنع المعجزات بالإضافة لاعتقادها أنه مفروض من الأرض المقدسة!![21].

الهوامش

1 - انظر صحيفة (العلم) عدد: 20 نونبر 2007م / ص:5 (الحضور الديني في العادات والتقاليد المغربية).

2 - أنظر صحيفة الأحداث المغربية عدد: 26 / 27 يونيو 1999م / ص:5

3 - الدكتور عباس الجراري / مرجع سابق.

4 - انظر ما كتبه عن (الأساطير والمعتقدات بالمغرب) نقلا عن صحيفة (الأحداث المغربية) عدد: 31 أكتوبر 1998م ص:4.

5 - انظر موضوع (علاقة الطقس بالمجال المقدس) لعبد الغني منديب / في صحيفة (الأحداث المغربية) عدد: 26 - 27 يونيو 1999م / ص:4.

6 - انظر موضوعه الخرافة في المغرب: تحليل سوسيولوجي للظاهرة) / صحيفة "الأحداث المغربية" / عدد: 31 أكتوبر 1998م / ص:4.

7 - (انظر دارسته عن المجتمع التقليدي بفاس) في مجلة (المناهل) المغربية / عدد/ 12 / يوليوز 1978م / ص: 98.

8 - انظر ذلك بالتفصيل في صحيفة (الأحداث المغربية) عدد: 7 - 8 / 1998م / ص:4.

9 - مرجع سابق

10 - انظر ذلك بالتفصيل في صحيفة (العلم) عدد:22 يوليوز 2004 ص:6 (استطلاع عن موسم مولاي عبد الله أمغار) إنجاز: محمد الماطي.

11 - انظر مجلة (المناهل) المغربية / عدد= 35/ 1986م ص: 99/98 (أزمور مولاي بوشعيب.. من خلال التاريخ المحلي والدولي للمغرب).

12 - باختصار من صحيفة (الاتحاد الاشتراكي / عدد:23 /24 يونيو 2007م.

13 - نقلا عن صحيفة (الناس) عدد: 2 يناير 2007م/ ص: 16 (استطلاع بقلم مصطفى بنسليمان)

14 - انظر كتاب (النبوع المغربي) / ص:160 / 161 / / الطبعة الثالثة / 1975م/ بيروت - لبنان.

15 - الجزء الثاني / ص:5.

16 - نفس المرجع / ص:14.

17 - نفس المرجع / ص: -20-19-18-17-16-15 22-21 (فقد ورد ذلك مفصلا).

18 - انظر الاستطلاع الذي نشرته صحيفة (الأحداث المغربية) عدد: 7 / 8 نوفمبر 1998م / ص: 5 من إنجاز مريم جراف.

19 - ص: 19.

20 - مرجع سابق.

21 - انظر ذلك بالتفصيل في صحيفة (الاتحاد الاشتراكي) عدد: 29 يناير 2000م / ص:8 (أولياء اليهود المغاربة. من هم؟ إعداد: عبد الله بلعباس.

الصور

* الصور من الكاتب.



حنة عريس

يوم فـــــرح

الغناء الشعبي في شمال فلسطين

أ. نوال الحوداني - كاتبة من فلسطين

الغنــاء الشــعبي : لــون جميــل من الــتراث الأصيــل، ارتبــط بالحضارة الإنســانية وتناقلتــه الأجيــال عــبر العصور.

فهــو بحق دلالة مجد، وعراقة شــعب، يســتحق منــا أن نبينه، ونجليــه، كي لا ينسى في خضــم الحياة العصريــة، وتقلباتها، واللهــاث وراء محدثاتها، على الرغــم من أن هذه الطقــوس اندثــرت، وطوتها الأيام، إلا أنها لــم تطوِ من الوجدان عبــق المرابع، وذكريات الطفولــة عالقــة في الذهن، وجعبــتي تفيض بعبق كلامهــم الأصيل، وتطــوف الروح في مرابعهــم العتيقــة الوضــاءة بنقائها من لفــح التحضر الــذي أهدر بهاء المــاضي، وحل الصخب والضجيج محــل الهدوء.

عندما يأسر الكلام الجميل، تلابيب الذاكرة ويرسخ في الحنايا وقعه، وتستلذ الروح بأفق صفائه، وبراقة الشجن عند سماعه، والمؤسف ان هذه الأغاني الثرية بالأصالة، لم نعد نسمعها في الأفراح، ولا يعرف الجيل الناشيء عنها شيئا، أتمنى استردادها وترديدها في الأعراس.

طالما تغنت حناجر الأجداد بعبارات هادفة من واقع عيشهم، فجسدوا مشاعرهم، وتطلعاتهم وآمالهم، وارتباطهم بالمكان والزمان، وما يحيط بهم من أقوال بديعة، وسجية نقية بما جال في خواطرهم، ووافق طبعهم، فقد غرست أغانيهم في النفوس العزة والرفعة، ودفعت بالهمم والشيم النبيلة، لتسمو بها الروح، وتتألق في صفوة الأنس والجمال.

وبأمانة وصدق سأضع بين أيديكم بعضاً بسيطاً من الأغاني الشعبية التي قيلت في يوم فرح، أمانة وتوثيق منقولة من مصادرها الحية والتي يعود الفضل فيها لوالدتي الغالية أطال الله بعمرها، علماً أن هذا اللون خاص بأغاني النساء.

وفصل كل جزء من مراحل الاحتفال بالزفاف، وما يختص به من أغانٍ وزغاريد (مهاهاة)، إذ كان الزفاف في الماضي يستمر عدة أيام وليالٍ، بدءاً من التعاليل، وسهرة حنا او (وداع)، وحمام عريس، وزفة عريس، وصمدة عرسان، وفاردة، وصباحية.

وغرضي من هذا البحث بعد توفيق من الله يتضمن هدفين الأول: اصطحابكم إلى روض فرح وانشراح، يدغدغ الروح بزهو وإحساس جميل، لعلّني أُروح به عن همومكم، ويلامس نفوسكم ببهجة وسرور، والأسمى في ذلك وصولك يا بني، ويا بنيتي الفضلاء إلى حياض العفة، والحلال المقدس، بمظلة الشرع المتوج بالمودة والرحمة (الزواج)، والانتظار الطويل والحاني للأمهات والآباء، لتلك اللحظة المعقود عليها آمالهم وأحلامهم التي كبرت مع مسيرة خطواتكم يوماً بعد يوم، وسنة بعد سنة، حتى حان موعد القطاف، ولاح بقطوف فرح، ولحظة تحقق فيها الأمنيات، واللافت للنظر في حياتنا اليومية أنه كلما دعاك شخص لزيارته، أو قدم لك الضيافة تلقائياً ترد عليه ان شاء الله بالافراح.

وهدفي الآخر هو صون هذا التألق التراثي البديع وانعاشه من غبار السنين، ونقله إليكم كما تلقيته، ولم أدخل عليه شيئاً مني، عشقي وولائي وانتمائي المنسوج في الروح، للوطن والأرض التي ربتني، أرض فلسطين الأبية، أرض الصمود وأهلها المرابطين في وجه الاحتلال، وإحياء جانب من موروثهم المشرق، فهو تحفة الأجداد الخالدة، ودرة العبارات، وأخيراً أتضرع إلى الله أن يتغمدهم جميعاً بواسع رحمته، ويغفر لهم.

ارتأيت أن لا أحصر اسم العريس، أو العروس، باسم معين، ووجدت ارتياحاً في اختيار اسم (الغالي)، (الغالية) بحكم غلاوة الأبناء على ذويهم، وكما يقال: ليس هناك أغلى من الضنى.

قيلت هذه الأغاني في الأعراس، ببلدتي الحبيبة عرابة[1]، أتحفت النفوس، ونقش السرور في الوجدان، وشغف الفؤاد وهام بالبهجة عند سماعها، وتمايلت الأزقة، والحواري والطرقات، من وقع صداها، والبيوت العامرة بشذى الحب والعطاء، للروابط التكافلية بين الناس، وتربع العز على مصاطب هذه الأرض الطيبة، غلاوة تشد وثاق الروح فداءً ووفاءً لها، فهي الأم الرؤوم، وحضن كل مكلوم، والدُرة الغالية على كل من وطىء ترابها واشتم عبيرها رغم انف المعتدي أرض الماضي، والحاضر، والمستقبل، أرض الرباط والبطولات الخالدة.

ستبقى جذوة الأمل المشتعلة في قلوبنا، ولن تهدأ نيرانها، حتى تعقد رايات النصر، بإذن الله، على قبتك المباركة، وقببك الزاهية، وشواطئك الدافئة، وجبالك الشامخة، ووديانك الراسية، وبياراتك العاطرة، فلسطين الغالية الصامدة بأهلها البواسل بوجه الاحتلال الغاشم.

سنعود اليك يوما ونغني معاً، (زلوا زلوا زلينا ما زلينا ***والسعد عاود لينا وامشوا يا نذال).

التعاليل

عندهم مثل يقال «قومي تعللي، وارخي الجدايل»، ما يدل على التجلي، والسرور المنتظر، ولعله في نظري ما يعللون به أنفسهم من طيب الكلام والشجون الذي يسكن انتظارهم لهذه اللحظة، فيمسحون عناء الأيام، وكد السنين، وقد تحقق حلمهم بفلذات أكبادهم، وهناك رأي لطيف من الاستاذ يوسف عبيد بمصطلح التعاليل: أي تعال ليلاً.

مع إقبال الليل، وسدول أستاره، ونسماته العليلة، تتسلل إلى المسامع رنة طبلة، وأهزوجة فرح إيذانا باستقبال الأهل والخلان والجيران، والأجمل في تلك الاحتفالات أن كل شخص من أهل البلدة مدعو للمشاركة، يا لها من روابط عميقة، ومحبة عظيمة تفوق الوصف تربط الناس بعضهم ببعض.

تغني إحداهن وهي جالسة، والأخرى تدق على الطبلة (الدربكة)، وتردد الأخريات الأغاني خلفها مع السحجة القوية، إذ يُردد كل شطر مرتين، كما أن إيقاع الطبلة على نغمتين من الإيقاع: البطيء، والسريع، وكل إيقاع يختص بأغانٍ معينة، حسب لحنها.

1 – أغاني:

اللي فرح لينا يجي ويهنينا

يلاقي الغالي بعدل بالمينا

اللي فرح لينا يجي عباب الدار

يلاقي الغالي بعدل بالعقال

اللي فرح لينا يجييب عباب البيت

يلاقي الغالي بعطر بالجوكيت

شجرة الفلفل[2] دوبها اللي هدولت

والحمد لله يا الميمة كننت

شجرة الفلفل دوبها اللي مالت

والحمد لله يا ميمتي نالت

***

يا فرحتي من المطال العمر اثنيناها

يا فرحة للغالي اليوم تانواها[2]

حمامة دورجت بين البساتين

تدرج وتعرج على عشبٍ يواريها

طاحوا شباب الغوا يتقنصوا ليها

ما صادها إلا الغالي والكل فرحان

حمامة دورجت بين البصل الاخضر

تدرج وتعرج على عشبٍ يواريها

طاحوا[3] شباب الغوا يتقنصوا ليها

ما صادها إلا الغالي والكل يتفكر

وكلما دخلت إمرأة لبيت العريس تقف على المدخل، وتهاهي أو تزغرد أو (تزعق) وهي كلمة يتداولونها في البلدة. تزغرد بصوتها مهنئة لأم العريس، أو أخته، أو إحدى قريباته، وتقول:

آي – يا ام العريس الله يهنيك

آي – وأنا جاي اهنيك

آي – ولقيتك فرحانة

آي – الله يتممها عليك

وترد عليها أم العريس

آي – مرحبا يا ضيوف كن ضفتونا

آي – واخضرت الدنيا وآنستونا

آي – وعقبال نجيكم كما جيتونا

ومن الأغاني:

الحمد لله يا نذوريتنا[4] أوفيناها

والورقة البيضا بايدينا سحبناها

والورقة السودة أخذها اللي تمناها

يا دار أهلي يا محلا الرقصة جواها

وتمنت يا الميمة وربي جاب دعاها

يا دار أهلي يا ريت فرحكم دومي

حس الغناني واقعدتني من النوم

يا دار أهلي يا ريت فرحكم دايم

حس الغناني واقعدتني وانا نايم

يا بي الغالي لينا بالعجل لينا

هاي البلاد بلادك وغيرك ما حكم بينا

لولاك ويا الغالي وانت أعز من أهلي

لا جيت انا ولا هزيت لك ضهري

وهنـاك من تهاهـي (تزعـق) لابنتهـا أو قريبتها عند آدائهـا لرقصة وغنـوة تمرح بهـا، وتجل الأهـل، فتقول :

آي – يا بنت الصدى والندى

آي – يا بنت ساس الحيط وأعلى من البنا

آي – وان كان بيك ابو الغالي نيالك

آي – يا يذبح ويسلخ بسنينات الغلا

أو:

آي – واحنا (اسم العيلة) من حق وحقيق

آي – يا شرشنا باحش بالأرض الغميق

آي – حلف علينا ابو الغالي ما نلبس الا رقيق

آي – وندعس على رقاب العدا ونجعلها طريق

واختيـار الزغرودة المناسـبة، وفق وضع السـت مثلاً إذا كانت السـت متزوجة وفي غربـة، يقال :

آي – واحنا تغربنا ويا ها الناس

آي – واحنا ان تغربنا نرفع الراس

آي – واحنا تغربنا عا سيط[5] أهلنا

آي – يا سيط أهلنا قلط الجبال العواصِ

وللحامل:

آي – كل سنة بالتين

آي–وانت على ايديكي بنين

آي – يا سيدو يدق له الحلقه

آي – وبيه يجيب له السرير

وإذا خاطبة :

آي – فتح الورد فتح

آي – فتح على الكلية

آي – يا أصيلة يا مصنصلة

آي – يا كنة (اسم العائلة)

أغاني:

عل الهاما عل الهاما

سلم زريف الكاما[6] (القامة)

سلم علينا وراحِ

يا نجيمة المصباحِ

كل العرسان ملاحِ

الغالي قمر قداما.

لأطلعك من يمك وانزلك من يمك

تكبر وتضلك لامك يا الغالي يا كيفاوي[7]

لأطلعك علية وأنزلك علية

عروس شلبية للغالي يا كيفاوي

يا ويل ويلي قهوته وانا شربت من قهوته

أبو الغالي وخلفته غزو عا ابو سياله

يا ويل ويلي نسم هوا ديرتنا نسم

أبو الغالي يوم تبسم وزير بالسرايا

***

غنوا لي تلبق لي الغناني

وانا بنت الحمايل والرجالِ

وانا بي أبو الغالي تعرفونه

سخي الكف وذباح الحيالِ[8]

يسخى بالحايل ويذبح انه

ويطعمه لسعدات الرجالِ

يصل نص الدرب ويرجع يقولي

شو بتريدي يا ابوي يا دلالي

بريد سلامتك مع طول عمرك

واعيش ببيتك طول الزمانِ

غنوا لي تا ارقص لكم غيه

وأصلي مثبوت وأهلي العرابية

غنوا لي قبل تقولوا فزه

يسلموا اولادي وأضل أنا بعزي



زفة عريس على الفرس

وابو الغالي يا بحرة كبيرة

والبحرة حايطها مدينة

لولا البحرة ما صرن المراكب

ولا رحن الهدايا ولا جيني

جينا داركم يا أحباب جينا

مبارك فرحكم ردوا علينا

***

صلوا عا النبي يا حاضرين

صلاة النبي تشرح قلب الحزين

الله معانا ومع الصابرين

نوينا الفرح ويا رب تعين

يا خضر[9] الاخضر لية على لية

يحفظ الله يا كل الغريبة

يا خضر الاخضر يا محلا لياته

يسلم يا الغالي يا شمعة خيات

يا خضر الاخضر ويا نبي عرايل[10]

تحفظ الغالي ابو الخصر النحيل

***

يا بي الغالي سند دارنا الفوقة

فيها شباب الغوا للعز مطلوقة

عبرت جوا لقيت القهوة مدقوقة

لذيت بعيني لقيت خيول مربوطة

يا بي الغالي سند دارنا التحتا

فيها شباب الغوا للعز منطلقة

عبرت جوا لقيت القهوه مندقة

ذيت بعين لقيت خيول مرتبطة

***

عاليش يا ابوزيد[11] عاليش يا ابوزيد

لعب الامارة هيك لعب الامارة هيك

بعرسك يا الغالي لأرقص واغني هيك

يا طبيعة الخاتم حمرة عقيقية

سيطك يا ابو الغالي سيط الهلالية

لاقته يا غالية حلوة وشلبية

عافاك يا بي يا مسدر[12] الميه

يا طبيعة الخاتم حمره ملا الفنجان

سيطك يا ابو الغالي قلط[13] جبل عمان

لاقته يا غالية تلعب بها الذهبان

عافاك يا بي ما مسدر العربان

يا طبيعة الخاتم حمرة ملمسة

سيطك يا ابو الغالي قلط الرواسي

لاقته يا غالية تلعب بالالماسِ

عافاك يا بي يا مسدر الناسِ

وقد ترقص إثنتان من النساء وترددان أغنية مثل :

اه يا ويلا ثنتين بثنتين

اه يا ويلا على العين بملين

اه يا ويلا ثنتين عربيات

اه يا ويلا يا الغالي لاقيهن

اه يا ويلا واذبح وعشيهن

اه يا ويلا وحرير وكسيهن

اه يا ويلا الغالي نزل عا السوق

اه يا ويلا ونسيت انا اوصيه

اه يا ويلا عا بدلة الخمري

اه يا ويلا يا لابسة الخمري

اه يا ويلا حيرتيني بأمري .

***

طاب الكيف تعلمنا على طاب الكيف

ها الموجه يا الغالي عا جنبه سيف

واطلعنا عل العلالي يا دلالي

كار[14] ابوي واخواني بنحي الظيف

واطلعنا عل العلالي بالدربكه

الله يجير ابو الغالي يوم يحكي

واطلعنا عل العلالي بنقر الكف

الله يجير أبو الغالي يا راس الصف

واطلعنا عل العلالي بها الملبوس

الله يجيرك يا الغالي عند العروس

الله يجيرك يا الغالي يا ابو بدلة اشكال الوان

كل المال فدا عمرك خذ البنت العال العال

الله يجيرك يا الغالي يا ابو بدلة شاريها

كل المال فدا عمرك خذ البنت اللي هاويها

2 – فقرة الدبكة :

تأخذ كل سيدة بيد الأخرى من الكوع، ويقفن بشكل حلقة، وعادة تقول الأغاني اثنتان، والبقية يرددن خلفهما بمصاحبة إيقاع الطبلة، وغالباً المجموعة تردد الشطر المكرر من الأغنية، والتمايل مع ضرب الأرجل على الأرض بخفة ورشاقة :

يا أبو شعور مسرحة فوق الهدوم

من يوم فرقة حبابي هجرت النوم

من يوم فرقة حبابي قلبي ذاب

ودمعي بلل ثيابي على الخد يعوم

يير الغربي بودي بدو وردة

بتطرز بالمخدة مشان النوم

وبير الغربي بنادي عا سعاد

بتطرز بالوسادة مشان النوم

يير الشعفور[15] نيالك ما اهدا بالك

حشت الورد من حالك وانا المحروم

جينك سربة صبايا أهلاً فيهن

ريت السعد يباريهن عا دايم دوم

***

ريظ يا أبو شوره [16] يا هويدلي

ريظ يا ابو شوره يا عيني اه

بحظين الغندوره يا الغالي نام

بحضين الغندوره يا هويدلي

ريظ يا أبو شبرية يا هويدلي

ريظ يا أبو شبرية يا عيني اه

بحضين الشلبية يا الغالي نام

بحضين الشلبية يا عيني اه

ريظ يا أبو بارودة يا هويدلي

ريظ يا أبو بارودة يا عيني اه

بحضين ام الخدود يا الغالي نام

بحضين ام الخدود ياعيني اه

اه يا ابن الهودلي يا عيني اه

مثل ما قالك قولي يا عيني اه

ومسيك بالخيريا اللي ما حدا مساك

اه يا ابن الهودلي يا عيني اه

بعدك على عهدنا واللي حدا قساك

اه يا ابن الهودلي يا عيني اه

عا الشام خذني معك ولا تخليني

لا اختك حنونة ولا امك تسليني

عا الشام خذني معك بوكل دقة

بصبر على الجور ما بصبر على الفرقة

***

هية ولية يا غزال المية

على العين يا أبو طاسة مجلية

إسمي واسمك لاكتبه بدفتر

وان غاب عني لاكتبه بطلحية[17]

يا ميخذ الزينات وسع دارك

وافتح ليهن شباك للغربية

رجلي ورجلك للشرع طلقني

لا بارك الله في جيزة الغصبية

ياأبو الثلاث دقات قالوا عنك

يا أبو الثلاث دقات قالوا عنك

يا ابو الثلاث دقات قالوا الناس

وايش طوعك يا زين كنت عاص

لو انك من ديني وعليك حراسي

لناخذك بالسيف والغصبية

يا ابو الثلاث دقات باطل باطل

وايش طوعك يا زين تاخذ عاطل

لو انك من ديني وعليك نواطر

لناخذك بالسيف والغصبية

وفي آخر السـهرة تخصص فقرة (رقصة الأباريق)، علـى إيقاع الطبلـة ، لا يكاد بيـت في تلك الأيـام يخلو من أباريـق الفخار، ومنها الأباريق الملونـة المخصصة للأفراح، وبما يمليه الواجب على كل سـيدة تجـاه أم العريس، على ان تحضـر إبريقاً مزيناً بالورد، وأغصان الشـجر، مما يتوفر في بيتها، وفي وسـط الـورد تغرز شـمعة، ويصطففن وراء بعضهن بعضاً، بشـكل حلقة دائرية، ويشـعلن الشمع، والأباريـق تعلـو رؤوسـهن كأنهـن أقمـار تـدور في هالة العبـير الفواح مـن انصهار الشـمع وطيب الورد وشـذى الأغصـان، ويرددن الأغـاني، مثل:

مرحبا يا ابريق يا هلا يا ابريق

بنجح يا الغالي وعقبال كل صديق

مرحبا يا ابريق يا ابريق الخير

نزل ابو الغالي يكسي للعيلة

مرحبا يا ابريق يا مشنشل ليرات

نزل ابو الغالي يكسي للباشات

مرحبا يا ابريق يا ابريق الحاييص[18]

نزل ابو الغالي يكسي للعرايس

مرحبا يا ابريق يا مشنشل شمع

نزل ابو الغالي يكسي للربع

3 – ليلة الحناء للعروس:

تقـام عادة هـذه الحفلـة في بيـت أهل العـروس مع الترتيـب مـع أهل العريـس، وتجهـز ام العريـس الحناء علـى سـدر دائـري، ويزيـن بالـورد والشـموع، وسُـرر حنـاء، والتحلايه،، وعندمـا تبدأ النسـاء بالغناء تتجلى العـروس بنظرة هنيـة، وابتسـامه بهية، تتـلألأ بزينتها وحلتهـا، كقطعة مـن القمر، وتتراقص الزينـة من حولها معلنـة الحسـن والجمال .

ومن أغاني هذه الليلة:

ها المصمودة بنت اميربنت امير

سيط أهلها من أرض الشام لجنين

ها المصمودة بنت امير العرب

سيط أهلها من ارض الشام لحلب

ها المصمودة بنت امير العربان

سيط أهلها من ارض الشام لعمان

وهنا تشاهد أجمل منافسة حماسية بين أهل العريس وأهل العروس، وما يقال من الأغاني والزغاريد، فتقف العروس بحياء جميل وجبهة وضاءة لتحية قريبات العريس، ويترك عادة أهل العروس المجال لأهل العريس بعد الترحاب بهن وجلوسهن في المقدمة، حتى يرددن أغانيهن الجميلة :

تهاهي أم العريس، أو إحدى قريباته فتقول:

آي - يا ريتك على الغالي مباركة

آي - يا سبع ثمن بركات

آي - كما تبارك محمد

آي - على جبل عرفات

***

آي - يا ما اخذت لك يا شاطر

آي - لا صفرا ولا معلولة

آي - إلا قميح مغربل

آي - خاص من بنات الحمولة

تهاهي ام العروس:

آي - واحنا الأصايل واحنا الأصول

آي - واحنا المراسي جوا البحور

آي - يا مين يناسبنا ويوخذ منا

آي - وتصبح الجواد عنا تقول

4 - أغاني أهل العريس :

صارت منا صارت من كناينا

صار السعد يدرج عا حمايلنا

بقت ليهم صارت لينا المزيونة

صار السعد يدرج على الحمولة

بقت ليهم صارت لينا الأصيلة

صار السعد يدرج على العيلة

بقت ليهم صارت لينا ام الجدايل

صار السعد يدرج على الحمايل

***

صحن المشمس لا تكبش

دور عا صحن التفاح

الغالي لا توخذ حيا الله

دور على الملاح

صحن المشمس لا تكبش

دور عا صحن الفقوس

الغالي لا توخذ حيا الله

دور عا ابو العروس

صحن المشمس لا تكبش

دور عا صحن الخيار

الغالي لا توخذ حياالله

دور على العم والخال

هذه أغاني تردد عند تلبيس العريس الشبكة، أو (التلبيسة) من الذهب للعروس:

يا عقيد اللولو يا غالية

يا عقيد اللولو يا هي

طولك عا طوله يا الغالي

طولك عا طوله يا هي

يا حطة بلابل يا غالية

يا حطة بلابل يا هي

غيرك ما هو قابل يا الغالي

غيرك ما هو قابل يا هي

يا ساعة بايدينا يا غالية

يا ساعة بايدينا يا هي

مبروكة علينا يا غالية

مبروكة علينا يا هي

طاحت تا تلبس ست العرايس

طاحت تا تلبس ياهي

ساعة والمحبس لبس يا الغالي

ساعة والمحبس ياهي

مفتاح السيارة يا عالية

مفتاح السيارة بسرعة يلا

ساعة واسوارة لبس يا الغالي

ساعة واسوارة بسرعة يلا

وتردد التراويد في النصف الثاني من السهرة، بعد أن توزع السهرية والحنا على المدعوات، انها أغاني للعروس التي ستترك بيت الأهل، فتجد الجميع خاصة أم العروس التي تتألم على فراق ابنتها، وتنظر إليها برقة وحنان فتبكي المآقي، وتسكب العبرات :

خيتي يا غالية ودعي من يمك

ودي سلامك مع اولاد عمك

خيتي يا غالية ودعي من خالك

ودي سلامك مع اولاد خالك

خيتي يا غالية ودعي رفقاتك

والله لأودعهن وأنا راكب

يا دمع عيني على الخدود ساكب

والليلة حناك يا غالية

والليلة حناك يا هي

ما نعود نراك يا غالية

ما نعود نراك ياهي

ومن سلاليلنا يا غالية

من سلاليلنا يا هي

سائلي عنا ان رحلتي

سائلي عنا يا هي

***



إبريق العرسان : ابريق ماء تحمله عادة أم العريس وتسقي منه العروسين، ثم تضرب أو (تدق) رأسيهما ببعض دقة خفيفة، إعلانا عن بدء الألفة والشراكة بينهما.

سبل عيونه ومد ايده يحنونه

سبل عيونه ومد ايده يحنونه

خصره رقيق وبالمنديل يلفونه

خصر رقيق وبالمنديل يلفونه

يا ريت من فرق ضعوني عن ضعونه

يبلى بكاس العمى وأهله يقودونه

يا الألمي[19] يا الالمي هيبلي مخداتي

واطلعي بره وناديلي عا رفقاتي

يا الالمي يا الالمي هيبلي مناديلي

واطلعي بره وناديلي على جيلي

يا الالمي يا الالمي هيبلي مشط راسي

والليلة عندك وبكره من الصبح ماشي

ولا تطلعي من بيوتي يا معدلاتي

يا مركنة ذيال بيوتي عا مصطبتي

تفاح بالسوق يا شاري تعال اشتري

وانا رماني الهوا واصبحت انا المبتلي

وانا رماني الهوا على مصاطبهم

ظليت ادور على الاجواد لناسبهم

وانا رماني الهوا على علاليهم

ظليت ادور على الاجواد لا القيهم

يمه محلى الحبايب محلى طلتهن

يمه روحي العزيزه ما تفارقهن

يا أهل الغريبة طلو عا غريبتكم

وان قصرت خيلكم شدو مروتكم

كنك غريبة وهيلي من الدمع هيله

من العيد للعيد تا يطلو عليك ليلة

ولا تطلعي عا السلالم والهوا غربي

لا تطلعي يا مليحة تشعبي قلبي

ولا تطلعي عا السلالم والهوا شرقه

ما يجرح القلب غير الجور والفرقه

5 - الزفة :

وهـي زفة تقام للعريس، ويتخللها فقـرات التجمع في بيـت أهـل العريس مـن وقـت الضحى، وفقـرة حمام العريـس عنـد أصدقائه، ثم زفـة العريس علـى الخيل، ثم فقرة وليمـة الغداء، ثـم الاسـتعداد للفاردة .

أكاد أجـزم بأنه مـن أجمل أيام الزفـاف مهرجان حافل تكافلي يضـم الأهل والخلان، بمشـاركه فعليـة، ووقفة جميلـة، ودندنـة أهازيـج أصيلـة تراقـص المـكان من الشـجر والحجـر والحيطـان والطرقات .

تتجمـع النسـاء في بيـت أهـل العريـس مـن وقت الضـحى بالغناء وإيقاع الطبلة المصاحـب، لإعداد الطعام للغـداء، وتجـد في فنـاء البيـت من تعد سـيفاً مشـكلاً بأغصـان الأشـجار والـورود، للرقـص به أمـام العريس وفي زاويــه أخرى من تجهز الشمسـية وتزينهـا، وتخيط ما يحلو لها من الشـرائط المزركشـة، وقلائـد الذهب والورد للعريس الغـالي، ليحملها عند ركوبه علـى الفرس المزينة بالمناديـل الرقيقـة الملونة علـى رقبتها، وهنـاك من تجهز الملـح، وحبات التـوفي، والملبس ، لينثرعلـى العريس عند خروجـه من الحمـام إعتقاداً برد الحسـد عنـه ، وتفريح الصغار، وبهجتهـم عند تلقفهـم للحلوى .

وكلما دخلـت امرأة مهنئـة لأم العريس والبسـمة لا تفـارق الوجـوه فإنها تهاهي لهـا قائلة :

آي - وأنا بغني واللي زمان ما غنيت

آي - وأنا بغني كرامة لأهل البيت

آي - وحياة مكة وزمزم والحرم والبيت

آي - لولا عز القرابة لا جيت لا غنيت

فيرددن في بداية الزفة :

يا شجار الريحان ويا شجارية

يا شجار الريحان عا مين مهدول[20]

مهدول على الغالي ونايم بضله

نايم ولا يدري بنقش العرايس

نقش العرايس عنه بعيدة

بلاد بعيدة عا الغالي قريبة

يا شجار الريحان مهدول على المية

يا الغالي اجوز يا فرحة الكلية

يا شجار الريحان مهدول على كمه

يا الغالي اجوز يا فرحتك يا امه

يا شجار الريحان مهدول على ساكوه[21]

يا الغالي اجوز يا فرحتك يا ابوه

يا شجار الريحان مهدول على تختة

يا الغالي اجوز يا فرحتك يا اخته

***

يا طالعة من عتبة البستانِ

خيم عليك الورد والريحان

قولوا لأبو العريس ما يكلف سفرته

يا سفرته ما عدتها حكام

قولوا لها لام العريس قولوا لها

ترى الغالي بالحمام عريان

قزيت له من البدلات عشرة

يلبس ويلبس جملة الشبان

قولوا لها لأم العريس قولوا لها

يا الغالي بالميدان جيعان

قزيت[22] له من الخرفان عشرة

يذبح ويطعم جملة الشبان

يا الغالي يا سرار قلوبنا

نغسل وننشر على ذيال كرومنا

وان كان الغالي يا سرار قلوبنا

وان كان غيره خرب البستان

يا ميمتي مين ها الصبي الحوراني

كفه محنا وخلقته رحماني

يا ها العريس ويش تقولوا عنه

شب كويس مليت عيني منه

شب كويس الله يخليه لامه

***

يا مويعمي يا مويعمي رياني

والزيتون الاخضر جوز العرسانِ

قولوا للتاجر يفتح الدكانِ

ونقص نخيط لمحمد الغالي

تحته مهيره واسمها فرهودة[23]

ما احلى يمينه شكلته البارودة

تحته مهيره كلها نقش اخضر

ما احلى يمينه شكلته ها الخنجر

تحته مهيره واسمها الغيانة

ما احلى يمينه شكلته الردانة

7 – الحمام:

ينتظرن النســاء في الخارج أمام بيــت العزومة، خروج العريس من الحمــام، والفرح يغمر الجميــع، ويرددن :

عابر على الحمام يا ريته هنيه

قزينا من الجوخ للغالي هدية

عابر على الحمام يا ريته هنايا

قزينا من الجوخ للغالي هدايا

عابر على الحمام يا ريته يتهنا

قزينا من الجوخ للغالي من عنا

حمام العريس يا يمه بداري

واليوم الزفة يا ميمتو فرحانه

حمام العريس يا يمه ببيتي

واليوم الزفة عطروا الجوكيتى

حمام العريس يا يمه بفي العلية

واليوم الزفة شكلوا الشمسية

حمام العريس يا يمه بفي العلالي

واليوم الزفة لمحمد الغالي

***

عددوا المهره وشدو عليها

تا ييجي الغالي ويركب عليها

عددوا المهره وهاتوا رسنها

تمهلوا عا المهره تا ينشف عرقها

عددوا المهره وهاتوا اللجام

تمهلوا على العريس تا ييجو العمام

عددوا المهره وهاتوا البارودة

زفولي الغالي بفي العقود

بالهنا بام الهنا يا هنية

حس ابو الغالي لفى عا الكلية

وإرسلو لاخوته تا يلاقونه

بالبارود المصطفة انتخوا له

وعند خــروج العريــس من الحمــام يركــب الفرس، ويحمــل الشمســية المزينــة، وتــردد الأغــاني الجميلــة والزغاريد، وينــثر الملح والحلوى، وتجــوب الزفة الطرقات بجولــة فــرح غنائية، تعــبر كل بيــت وينثر الحلــو من كل بيــت يمــر الموكب مــن أمامه .

مهاهاة وزغاريد تقال في الزفة :

آي - يا ناس صلوا على محمد

آي - حتى تلين الحجارة

آي - هذا فرح مبارك

آي - ما فيه ولا خسارة

آي - يا شب الغالي مبارك ما عملنا لك

آي - يا جوخ مصري من التاجر قطعنا لك

آي - لولا الكرامة لعمامك واخوالك

آي - لأسل سيفي وأدوس الأرض قدامك

آي - يا الغالي ويا حلو الشمايل[24]

آي - يا يوم عرسك نعزم كل الحمايل

آي - حلف بيك ما يذبح الثنايا

آي - الا كل كبش وحايل

8 - أغاني للزفه :

ما أحلى طير الحمام ما أحلى زغاليله

يا الغالي بالزفة يا امه غنيله

ماأحلى اطير الحمام ما أحلى فريخاته

يا الغالي بالزفة يا فرحة خواته

يا الغالي بالزفة يا فرحة عماته

يا الغالي بالزفة يا فرحة خالاته

ما أحلى طير الحمام ما أحلى رفه الشرقي

يا الغالي بالزفة وانشرح له قلبي

ما أحلى طير الحمام ما أحلى رفه العالي

يا الغالي بالزفة يا عمته تعالي

وفي الزفـة عادة يكون طابـور الرجال مـع (الحداية)، أو الزجـال الشـعبي في الأمـام، يسـبق طابور النسـاء في الطريـق المـؤدي إلى بيـت العزومـة للعريـس والرجـال للغداء، وكلمـا لمحت أم ابنهـا أو قريبهـا أو زوجها تهاهي له بـكلام يخصه، مثل أخ مغـترب، وحضر بزيـاره للأهل، تقول لـه أخته:

آي - يا اخوي بلاد الغربة ذلتنا

آي - وكلمة عويلة[25] قامتنا وحطتنا

آي - نذرٍ علي يا اخوي لن جيت ديرتنا

آي - لنذبح ذبايح ونقول اليوم فرحتنا

وهذه تناغي ابنها ببهجة جياشة وتقول :

آي - يا يزيد نخلتي وانا بربيها

آي - يا عزوتي من الدنيا وما فيها

آي - والبس رواسي وعلى الكتاف وارخيها

آي - يطول عميرك ما أشلبك فيها

آي - شفت الشب الغالي ماشي طريق العين

آي - يا بارودته من فضة وزنادها بألفين

آي - وكل الشباب بتندا هي يا كحيل العين

آي - الله يحفظك لأمك لا تصيبك عين

آي - يا شب الغالي يا قرنفل ملات ايدي

يا طَعَّام للزاد وخلفة الأجاويدي

آي -وان أجاك الحكم يا سيدي

لأغني الغناني والحقها تراويدي

وهذه تعز عمها، أو خالها، فتهاهي :

آي - يا بي الغالي ويا جودي وميجودي

آي - يا ذهب اليوسفي على الراس ممدودة

آي - ريت اللي يبغضك بالقبر ممدودي

آي - من الحول للحول لتوكله الدودة

وهذه تزعق للأخوان المتخاصمان فتقول :

آي - يا بي الغالي ويا رمانة الغضة

آي - يا اللي تمشي السيارة على زرد فضة

آي - وان ودا خيك كل المال لا ترضى

آي - والصلح بينكم لا عاشت البغضة

وهذه تهاهي لأبيها فتقول :

آي - يا بيي لاقي للفرح لاقي

آي - يا بحر عكا ويا دزاز الوراقِ



شمسية مزينة يحملها العريس في الزفة، وكانت قديما تزين بقلائد الذهب على اطراف الشمسية، والورد وأغصان الشجر الطبيعي.

آي– سألت رب السما الواحد الباقي

آي– يطول عميرك ويظل الفرح متلاقي

أو:

آي– يا بي الغالي يا برق الطريقين

آي– يا رقبة النمر ومحسوبة بألفين

آي– وان قدموني عينيكي للأول

آي– وان أخروني برجح بالثمانين

أو:

آي– يا بي الغالي ويا عز (اسم العائلة)

آي– يا قصر عالي وشباكين غربيات

آي– اجينك الخلع من مصر مطويات

آي– يا هدم الأمارة وملبوس الكباريات

وعند رقص الشباب يقال:

آي– ارقص يا رقاص يا دالية حلا

آي– يا رقصك مليح يا حلاوة بالعلا

آي– وان كان ابو الغالي يبك نيالك

آي– يذبح ويسلخ بسنينات الغلا

والأم هنا تهنىء نفسها بجبر خاطرها، بعد معاناتها وصبرها، فتقول:

آي– صبر قلبي وما قصر

آي– وانفك حبل العيا من بعد ما تعسر

آي– وحياة نجوم الليل تتفسر

آي– وأنا حزينة على هذا اليوم بتفكر

واذا كان أب العريس متوفى يقال:

آي– يا بي الغالي ما مات

آي– وما خلف بنات

آي– ما خلف إلا سبوعه

آي– والعزلل– اسم (العائلة)

وهذه تبث الحماسة عند رؤيتها جموع أعمامها واخوالها فتقول:

آي– هذولا ال---- عمامي واخوالي

آي– بالله ازرعوا لي طريق الحوض ريحانه

آي– حياكم الله وحيتني شرافتكم

آي– والرجل منكم يسوى مية رجالي

***

المالي يا يمه المالي

المالي يا يمه المالي

سناسل فضة وذهباني

سناسل فضة وذهباني

ما أحلى الزفة يا يمه والعمانية قدامي

محلى الزفة يا يمه والعمانية قدامي

ما أحلى الزفة يا يمه واولاد عمي قدامي

احمد يسحب الفرس ومحمود يرقص قدامي

يا يمه ما حلى الرفقة

والحمايل متفقة

لأعزم عا أهل الزرقا

اطناشر تكسي اطناشر باص

يا يمه ما أحلى اللمه

والحبايب ملتمه

لأعزم على اولاد عمي

اطناشر تكسي اطناشر باص

قول الماني طلع جديد

وموزن وزن الحديد

قولوا للغالي سعيد

يعلى ظهر الرهواني[26]

قول الماني طلع اليوم

وموزن وزن المليون

قولوا للغالي المزيون

يعلى ظهر الرهواني

بشر يا الغالي بشر

يا عرسك ما هو مخسر

من يومٍ نوينا لك واحنا نقطع ونفصل

غندور يا الغالي غندور

جايب تجرة من اسطنبول

من يومٍ نوينا لك واحنا بهنا وسرور

شالك يا الغالي شالك

وأعجبني جعي عقالك

من يومٍ نوينا لك واحنا نقطع ونفصل

***

ورانا عين الحسود ورانا

تعمى يا عين الحسود لا ترانا

لورى عين الحسود لورى

تعمى يا عين الحسود لا ترى

بالميدان عين الحسود بالميدان

تعمى يا عين الحسود عن العرسان

بالسريس[27] عين الحسود بالسريس

تعمى يا عين الحسود عن العريس

بالوادي عين الحسود بالوادي

تعمى يا عين الحسود عن الاولاد

بالخله عين الحسود بالخلة

تعمى يا عين الحسود ولا تضل

***

واجب عليكن يا بنات عمامه

تزفين الغالي وترقصين قدامه

اطلعنا نزفه والشباب تزفه

الغالي ما اخفه شمعة العرسانِ

واجب عليكن لي يا قرابات امه

تزفين الغالي والورد يشمه

اطلعنا نزفه والشباب تزفه

الغالي ما اخفه شمعة العرسانِ

واجب عليكن يا بنات العيلة

تزفين الغالي عا ظهر الكحيلة

اطلعنا نزفه والشباب تزفه

الغالي ما اخفه شمعة العرسانِ

***

طاحت الخيل ترقص بميدان العرسان

يا صلاتك يا محمد يا خزاة الشيطان

طاحت الخيل ترقص بميدان العريس

يا صلاتك يا محمد يا خزاتك يا ابليس

***

وفي آخر المطاف يسحب الرجال الفرس بزفة للرجال، حتى بيت العزومة للغداء، بأغنية كتوصية

لأب العريس يابنه:

ها العريس بشورك يا بي الغالي

هاالعريس بشورك

واصمده بدارك محمد الغالي

واصمده بدارك

ها العريس بيدك يا بي الغالي

ها العريس بيدك

واصمده بعقدك اياد الغالي

واصمده بعقدك

واصمده عندك اياد الغالي

واصمده عندك

شنشل الزردية يا بي الغالي

وشنشل الزردية

واعبر الشلبية لمحمد الغالي

واعبر الشلبية

لا تقول نسيتك يا شب الغالي

لا تقول نسيتك

عا الصدر حطيتك يا عقد جوهر

عا الصدر حطيتك

وبعد الزفة، تدخل النساء الى بيت العريس بالغناء والزغاريد، ويجتمعن حول مائدة الغداء التي أعدت منذ الصباح، فيقلن :

هيك نعرم[28] رزنا

كيد العدا ما هزنا

ابو الغالي يا عزنا نغني له بالعافية

وعافتين وعافية

يا ميه أهلاً وسهلاً بيكم يا ضيوف

يا ميه أهلا وسهلا بيكم يا ضيوف

والغدا علينا والعشا خاروف

والغدا علينا والعشا خارف

يا ميه أهلاً وسهلاً بيكم يا ضيفان

يا ميه أهلاً وسهلاً بيكم يا ضيفان

والغدا علينا والعشا خرفان

والغدا علينا والعشا خرفان

***

يا دارنا يا دارنا يا دارنا يا دارنا

دار السعادة دارنا دار السعادة دارنا

يا دارنا حولك رمان يا دارنا يا دارنا

صفو الكراسي للعرسان بدارنا يا دارنا

9 – الفاردة:

وهو ذهاب مجموعة من النساء الى بيت العروس، إما سيراً على الأقدام، أو بالحافلات إذا كانت العروس من بلدة ثانية.

مهاهاة للفاردة:

آي – سيروا على ما قدر الله

آي – يا عز خلق الله

آي – أولكم محمد

آي – ثانيكم رسول الله

أغاني للفاردة :

كلينا واحنا صابرين

تا راد رب العالمين

يا ربي توكلنا عليك

والصبر يا نعم الوكيل

سيرو عا مقدر الله

والكاتبو ربي بصير

سيرو على قطر الندى

خلي الصابوح[29] يصير غدا

يا ابو الغالي ريتك تدوم

انت القمر واحنا النجوم

كل الحكومة طاعت له



صينية حنة

ختمت له كل الرسوم

يا ابو الغالي يوم مرق

سيفه على جنبه برق

كل الحكومة طاعت له

ختمت له كل الورق

***

وجوري يا عرورية وجوري يا عرورية

ولا جرة بمذليه ولا جرة بمذلية

يا ما نو لخضض المية يا ما نو لخضض المية

ابو الغالي لخضض الميه ابو الغالي لخضض المية

عدوه قرصته حية عدوه قرصته حية

يا ما نو ها اللي لا قانا يا ما نو ها اللي لا قانا

ابو الغالي ها اللي لاقانا ابو الغالي ها اللي لا قانا

مشانا عا بيته ولا فانا مشانا عا بيته ولا فانا

يا ما نو عاالجبل العالي يا ما نو عا الجبل العالي

ابو الغالي عاالجبل العالي ابو الغالي عاالجبل العالي

عدوه من البلد خالي عدوه من البلد خالي

يا ما نو عاالجبل الازرق يا ما نو عاالجبل الازرق

ابو الغالي عاالجبل الازرق ابو الغالي عاالجبل الازرق

عدوه بالبحر يغرق عدوه بالبحر يغرق

***

دقة يا صبايا دقة   مرينا عا الحي زرقا

يسلمنا بي الغالي يمشي بينا طقة طقة

هية يا صبايا هية   مرينا عن نبع مية

يسلمنا بي الغالي يمشي فينا شوية شوية

رضا يا خيال رضا   والدرب طويلة وعريضة

يسلمنا بي الغالي يمشي فينا رضا رضا

قطعنا البحر يا عمي

على اللي خصرها ضمة

يا غالية خصرها ضمة

قطعنا البحر يا خالي

على اللي فيدها غالي

يا غالية فيدها[30] غالي

طلعة العروس:

طلعة العروس من بيت أهلها، وهي تتألق بالفستان الأبيض وفرحة عمرها إلى بيت الزوجية.

تهاهي لها إحدى قريباتها مودعة لها ب:

آي – يا طير الحنين[31] عرني جناحك يوم

آي – لازور حبابي وأروح لهم كل يوم

آي – يا نار الحطب تنطفي نار الحبايب دوم

آي – واحنا الحبايب واحنا اللي افترقنا اليوم

ومن الأغاني في هذه اللحظة:

قومي اركبي يا غالية

الخيل مربطة برمان الخيل مربطة برمان

والله ما بركب تا يجو عمامي من عمان

تا يجو عمامي من عمان

قومي اركبي يا غالية

الخيل مربطه بليمون الخيل مربطه بليمون

والله ما بركب تا يجي بي ها الحانون



طبق من القش والبلاستيك الملون بالوان العلم الفلسطيني والكوفية الفلسطينية

تا يجي بي ها الحانون

والله ما ركب تا يجي خي ها المزيون

تا يجي خي ها المزيون

قومي اركبي يا غالية

قومي تمامك عاد قومي تمامك عاد

شعرك رابايط سعد

رابي عشط الواد رابي عشط الواد

قومي اركبي يا غالية

والتكمي متعطل والتكمي متعطل

يا بيك ابو الغالي ما ظنش يبطل ما ظنش يبطل

***

اتحملونا يا الأهل ها الساعة

واخرى سويعة يا الأهل طلاعة

اتحملونا يا الأهل عصرية

واخرى سويعة و بخاطر الكلية

واتحملونا يا الأهل دقايق

واخرى سويعه وبخاطر الرفايق

واتحملونا يا الأهل دقيقة

واخرى سويعه وبخاطر الرفيقه

واتحملونا يا الأهل ها الليلة

واخرى سويعة على ظهور الخيل

واتحملونا يا الأهل بالهمة

واخرى سويعة بخاطرك يا أمي

***

سلملي عليهم بالله يا طير

سلملي عليهم مشان الله

صافحهم بايديهم بالله يا طير

صافحهم بايديهم مشان الله

سلملي عا امي بالله يا طير

سلملي عا امي مشان الله

لا تهمل الهمي بالله يا طير

لا تهمل الهمي مشان الله

ملاحظة: في هذه الأغنية تذكر أسماء كل رجال عيلة العروس اللذين يشاركون في (النقوط):

واربع خواتم بايديها واربع خواتم بايديها

والخيرمنكم يجيبها والخيرمنكم يجيبها

والخير يا بي الغالي وانعم عليها واطلعها

واربع خواتم بالايد واربع خواتم بالايد

والخير يجي من بعيد والخير يجي من بعيد

والخير يا بي الغالي وانعم عليها واطلعها

واربع خواتم بالخنصر واربع خواتم بالخنصر

والخير منكم يتيسر والخير منكم يتيسر

والخير يا بي الغالي وانعم عليها واطلعها

ويهاهي لها:

آي - وارفعي راسك يا مرفوعة الراس

آي - لا يبك حوفة[32] ولا ما قالت الناس

آي - وارفعي راسك لبيك وقولي له

آي - وأربع تفافيح ذهب والرب يدعي له

أو:

آي – يا غالية الوجه دورة قمر والشعر مثل الليل

آي – والخصر من رقته هد القوى والحيل

آي – يا صايمين الضحى ومفطرين الليل

آي – رُدوا غزالي وأنا ما ضل لي حيل

أو:

آي – وقعدتك على المرتبه قعدة البنا

آي – والكحل في العين لو صفقت له غنى

آي – وحطيت القدم على القدم ما سمعت له رنه

آي – ريت البطن اللي حملك مسكنه الجنة

أو:

آي – يا غالية مليحة وبيت الجود رياها

آي – مهما طلبت من بيها الغالي كن اعطاها

آي – ميتين ليرة من الذهب اعطاها

آي – بريت الفراطة واللي ينقده الطير

أغاني أخرى تخص طلعة العروس:

مشوها وعشوها يا غالية مشوها وعشوها يالالا

غالية عا ابوها ها العروس غالية عا ابوها يالالا

مشوها عمهلها يا غالية مشوها عمهلها يالالا

غالية عا أهلها ها العروس غاليه عا أهلها يالالا

مشوها تتفه تتفه يا غالية مشوها تتفه تتفه يالالا

شمعة ولا تنطفي يا غالية شمعة ولا تنطفي يالالا

مشوها الواد الواد يا غالية مشوها الواد الواد يالالا

غالية وبنت جواد ها العروس غالية وبنت جواد يالالا

مشوها شوية شوية يا غالية مشوها شوية شوية يالالا

غاليه وعربية هاالعروس غاليه وعربية يالالا

من أغاني أهل العريس، وتقال أحيانا في دبكة في بيت أهل العروس:

حولونا حولونا

نسايب لا تزعلونا

يا ابو العروس فز حيلك

حولونا حولونا

ضيوف الك ما احنا لغيرك

حولونا حولونا

احنا ضيوف الغانمين

حولونا حولونا

فرش الساحة حرير

حولونا حولونا

عادتنا نلبس مخامل

حولونا حولونا

حبيبنا مناسب أصايل

حولونا حولونا

عادتنا نلبس مخامر

حولونا حولونا

حبيبنا مناسب اكابر

حولونا حولونا

عادتنا نلبس مقاصب

حولونا حولونا

حبيبنا مناسب مناصب

حولونا حولونا

ابو الغالي حيا ضيوفه

حولونا حولونا

وآمر على ذبح خروفه

حولونا حولونا

واحنا ما ننسى معروفه

حولونا حولونا

وآمر على صب القهيوي

حولونا حولونا

تقولوا ناشلها من بير

حولونا حولونا



الشبابة

10 - الصمدة للعرسان :

عند وصول العروس تستقبلها ام العريس، وهي تحمل طبق الحناء وورقة شجر خضراء، مثل الليمون، تتناولها العروس وتلصقها على الباب، تيمناً بحياة سعيدة، ويُصمد العروسان على اللوح المزين في بيت أهل العريس، ومن أغانيهن في هذه الفقرة :

ضبي بدلتك يا غالية ضبي

ريت الخير عا وجهك يصبي

يا ريت الخير عا وجهك يصبي

ضبي بدلتك وارخي زنارك

ريت الخير كله لأبو عيالك

يا ريت الخير كله لأبو عيالك

ضبي بدلتك وارخي قميصك

ريت الخير كله لعريسك

يا ريت الخير كله لعريسك

ضبي بدلتك وارخي عباتك

ريت الخير كله لحماتك

يا ريت الخير كله لحماتك

ميلي عندنا يا غالية ميلي

ريت الخير على وجهك يصير

يا ريت الخير على وجهك يصير

ضبي بدلتك وارخي الجدايل

ريت الخير عا وجهك بشاير

يا ريت الخير عا وجهك بشاير

***

يا زارع الورد شمه

والورد مفتح عا إمه

يصلح للغالي يشمه

يا زارع الورد صونه

والورد مفتح عا غصونه

يصلح للغالي يصونه

والورد اجا من الجناين

غوزوا براس الكناين

والورد اجا من ترشيحا[33]

غوزوا براس المليحة

والورد اجا عن المية

غوزوا براس الشلبية

***

عَمر البيت عَمر بحياة الرجال

تلقى بالبيت غزيل تلقى بالبيت غزال

شرع البيت واعبر يا بني الكرام

تلقى بالبيت يا غالية شعرها للزنار

يا لفت يا لفت يا غزال اللفت

واحنا بنات عمك يا الغالي ليش خفت

عدوك بالطابون مزبل بجفت

ومن المهاهاة في هذه الفقرة :

آي - يا زارع الزيتون الاخضر

آي - وازرع وكثر منه

آي - يا الغالي خطب واتجوز

آي - يا رب تكثر منه

أو :

آي - حوطتكم بياسين

آي - يا زهر البساتين

آي - يا مصحف صغير

آي - على صدور السلاطين

يــوم الصباحيــة: وهـــو اليــوم الثــاني بعــد الزفاف، تتجمــع نســاء أهــل بيــت العريــس، والمقربــات مــن الجــدات، والعمــات، والخــالات، وتتجلــى العــروس بفســتانها الأبيــض، إذ تمســك بكتفيها إحدى النســاء الكبيــرات بالســن، وتجليهــا :(تمــشى العــروس أمامها باســتحياء ودلال، ترفع كفيهــا، أو تحمل الشــمع بيديها، والأخــرى ترقصهــا، وتغــني لها):

تقدمو يا رعيه تا تنجلي ها الشلبية

الحق يحفظ عريسك من كل عين وردية

قنبازك يا حشو كمك وانتي عزيزة عا إمك

وقزا عريسك يقولك يا ستي قومي تعالي

والله بلاني بلاني بالبنت بنت الدلالِ

ومدللة من بيت ابوها يا الغالي زيدها دلالي

منديلك عليه ليموني وان حدثك قوليله

اصيلة بنت الحمولة

منديلك عليه زهريه وان حدثك قوليله

بنت الحمولة اصلية

الهوامش

1 - عرابة – جنين : بلدة فلسطينية تقع على بعد 12 كم جنوب غرب مدينة جنين، و تتبع محافظة جنين، وعلى بعد (100) كيلومتر الى الشمال من القدس الشريف . وتقع بين مدينتي نابلس والناصرة . وتدعى باسمها عرابة البطوف وتقع بين مدينتي الناصرة وصفد .

2 - شجرة دائمة الخضرة، تكثر زراعتها في المنطقة ،ولها عناقيد حمراء ولها رائحة طيبة مثل المسك، ويقطف من غصونها الهدلة لتزيين الشمسية التي يحملها العريس في الزفة وتزين بها السيوف والأباريق وتعطي منظرا جميلا ورائحة زكية.

3 - طاحوا: مفردها طاح، أي ذهبوا أو نزلوا .

4 - نذوريتنا : مفردها النذر الذي يقطعه الشخص على نفسه.

6 - زريف القامة: القامة الطويلة المتناسقة .

7 - كيفاوي : صاحب الكيف والانشراح (مرح المزاج) ، الذي يدخل السرور للآخرين.

8 - الحيال : ومفردها حايل، وتعنى الشاه السمينة .

9 - خضر الأخضر : من الأولياء والصالحين.

10 - النبي عرابيل: يوجد في البلدة مسجد النبي عرابيل ، وبداخل المسجد ضريحه.

11 - ابو زيد : يقصد به أبو زيد الهلالي.

12 - مسدر: في سدر البيت ،متسدر أي مترأس .

13 - قلط : بمعنى أوصل ، ووصل.

14 - كار: تعني عادة وجمعها عادات.

15 - بير الشعفور: عين ماء تنبع في هذا الجبل الشاهق المطل على البلدة ويتواجد فيه الشومر بكثرة والزعتر والورد البري.

16 - أبو شوره : الذي يلبس الكوفية ، الحطة .

17 - بطلحية : طلحية ورق مطوية أو اناء ، وعاء.

18 - الحاييص : مفردها بحَيص يعني الجميل .

19 - يا الآمي : يا ميمتي ، يا إمي .

20 - مهدول: هدول الستار، أي ارسله الى اسفل وأرخاه، هدل الشعر

21 - ساكوه : الجوكيت الطويل .

22 - قزيت : بمعنى أرسلت ، بعثت ، قزوا : ابعثوا .

23 - فرهوده : تعني ولد الأسد .

24 - الشمايل : الصفات ، الطباع.

25 - كلمة عويلة: كلمة جائرة .

26 - رهوان : فرس لين الظهر في السير .

27 -السريس : شجر بري ، وتكثر زراعته ، وله عناقيد قرنية وفيها صمغ طيب الرائحة .

28 - نعرم : عرمة اليد ، أي ملء الكف .

29 - الصابوح : أي الفطور.

30 - فيدها : مهرها

31 - طير الحنين : طير الحمام الذي يحن على فراخه.

32 - حوفة : شيء سيء.

33 - ترشيحا : بلدة فلسطينية تقع على مسافة 27 كم الى الشمال الشرقي من مدينة عكا.

الصور

* الصور من الكاتب .



الراحل الشيخ عبد الرحمان امجيريد الملقب بـ"لبصير" و"الثرِّيْن"،
رفقة عبد الرحمان المباركي (المزيلي) وبنهدي

الظاهرة القائدية في الشعر الشفوي بالمغرب:
العيطة العبدية نموذجا

أ. أحمد اشتيوي - كاتب من المغرب

يزخر المغرب بتراث موسيقي وشعر شفوي هائل، يشكل دعامة أساسية من دعائم الثقافة الشعبية بهذه البلاد، فمن رقصة «القدرة» والشعر «الحساني» بالصحراء مرورا بإيقاعات «أحيدوس» بجبال الأطلس و«الركادة» بالشرق، و«الطقطوقة» الجبلية بالشمال، ووصولا إلى سهول المحيط الأطلسي حيث يحضر غناء «العيطة» الذي يتفرع بدوره إلى أنماط عديدة، تتلون بلون الرقعة الجغرافية التي تحتضنها؛ فنجد اللون «المرساوي» بالشاوية والدار البيضاء و«الحوزي»

بتخوم مدينة مراكش و«الحصباوي» أو «العبدي» بمدينة آسفي. ويعتبر اللون الأخير من أكثر الألوان الغنائية الشعبية «العيطية» إثارة لدهشة الباحثين والمتلقين عموما، وذلك لغنى مضامينه وأغراضه الشعرية، وتنوع إيقاعاته ونبضاته الموسيقية، ومن هنا جاء اهتمامنا به منذ فترة ليست بالقصيرة، وها نحن اليوم كذلك نجعل منه محور هذه الدراسة المركزة، التي نخصصها لجانب من المضامين الكثيرة التي يفوح بها هذا الغناء الحافظ لِكَمٍّ لا يستهان من الشعر الشفوي بمدينة آسفي وبالمغرب عموما. وسنركز في هذا الصدد على الحضور الوازن للظاهرة القائدية في شعر غناء العيطة العبدية، أو بصيغة أخرى سنقتفي الجانب السياسي من هذا الشعر، والذي لم يتمظهر من خلال شخصية «القائد» المهيمنة بمداشر عبدة وقراها فحسب، وإنما كذلك من خلال معاناة سكان هذه القبيلة وصراعاتهم مع السلطة المخزنية ورجالها.

ونظرا لما يلف شعر العيطة من غموض والتباس، لطبيعته الشفوية التي تجعل منه شعرا معرضا لجملة من الأعطاب والتآكلات بفعل النسيان واللحن الشعري وغيرهما من الإكراهات، فإن الدارس لهذا الشعر لا مناص له في كل خطوة يخطوها في هذا الباب من أن يبدأ بالتأصيل المفاهيمي الجيد للجانب الذي يود أن يتناوله من هذا الموضوع، ولعل تعدد زوايا النظر بهذا الشأن يقود بالضرورة من جهة إلى إختلاف المقاربات والرؤى، ومن جهة أخرى إلى نسبية كل النتائج التي يتوصل إليها الباحث بهذا الخصوص، مهما بلغت درجة دقتها وموضوعيتها. وعليه فحين نتصدى لموضوع الظاهرة القائدية في شعر العيطة العبدية فإن ذلك يفرض علينا بداية -وبالضرورة- تقديم تعريف لغناء العيطة، وتمييز نمط العيطة العبدية من بين باقي أنماط هذا الغناء بالمغرب، ثم إبراز المقصود بالظاهرة القائدية وعلاقتها بهذا الشعر الشفوي. على أن هذا التأسيس النظري لاجرم سيقودنا للوقوف أمام بعض الإشكالات والتساؤلات المحورية التي ستشكل إجابتنا عنها ثمرة هذه الدراسة.

تعريف العيطة

كلمة «عيطة» في اللغة مأخوذة من فعل «عيّط». وهو فعل وإن تبادر إلى الذهن إنتسابه إلى اللغة العامية، فإن له أصل في اللغة العربية الفصحى كذلك، فـ«عيّط» تعني نادى، وفي لسان العرب لإبن منظور تفيد من جملة معانيها «الصراخ» و«طول العنق»[1]، وعليه يمكن أن يكون المعنى المستفاد من الكلمة هو النداء أو الصياح بأعلى الصوت لدرجة إطالة العنق حتى يسمع المخاطب. فهل من علاقة بين الدلالة اللغوية لهذا الفعل وبين العيطة كفن موسيقي؟ ببساطة العلاقة تكمن في أن العيطة هي فن المناداة والمناجاة، وإستنهاض همم القبيلة وذكر مناقب سكانها. ولعل المتفحص لمتون العيطة يمكنه أن يستجلي بأن المنادى غالبا ما يكون مخاطبا غائبا، تستحضره الذاكرة الجماعية للقبيلة بلسان الشيخ العازف والمتغني بمعاني الحنين والمدح والإشادة. فنصوص العيطة كلام مأثور متوارث يشعر بالحنين إلى الماضي، ويذكر بمناقب وأخبار الأسلاف، فهو «بكاء ورثاء لما خلفته الأحداث»[2] الفائتة، أو لنقل هو صوت يتوق إلى الماضي الدفين، ويصدح بأحلام، وآلام أجيال طواها التاريخ. أي أن سيرورته كانت نداءا يكشف عن «الحاجة المتواصلة لدى المجتمعات القبلية أو القروية أينما كانت (حتى في عمق المجتمعات الحضرية) إلى إمتلاك لسانها وإستعماله لتحقيق التوازن الروحي والنفسي والعاطفي، وإيجاد المعادل الفني والجمالي للعيش في الحاضر والانخراط في سيرورة المستقبل»[3] بما ينطوي عليه هذا المستقبل من متاعب وقساوة شديدة على كينونة ذلك البدوي البسيط، تدفعه للتسلح بزاد معنوي قوامه ماضي الأوائل وتجاربهم في الحياة «يغالب بها التعب والمعاناة، ويبث من خلالها لواعجه»[4]. ونجد ضمن الموروث الزجلي المغربي القديم فعل «عيّط» مستعملا بمعنى النداء لكن بإحساس الدعاء والمناجاة الربانية، يقول عبد الرحمان المجدوب (1506-1569) الذي اشتهر بـ«نظمه للرباعيات التي عكست موقفه في الكثير من القضايا»[5]:

عَيَّطْتْ عَيْطَة حْنِينَة فَيْقَتْ مَنْ كانْ نَايَمْ
فَاقُوا قْلُوبْ لَمْحَنَّة وْنَعْسُو قْلُوبْ لَبْهَايَمْ



الراحل الشيخ امحمد الدعباجي (1910-1994) رفقة مجموعته احتفالا بإحدى المناسبات الوطنية سنوات الثمانينيات. وهو من أبرز الشيوخ الذين نقلوا فن العيطة للجيل الحالي

فقد اقترن فعل «عَيَّطْ» بنظم الأشعار والتغني بها، أي أُستعمل كمرادف لقرض الحكم والأزجال والغناء، ونصوص العيطة ذاتها تشي بهذا الترابط في بعض مقاطعها وحباتها الشعرية، كتلك الواردة في عيطة الراضوني: «عَيَّطْ عَيَّطْ نَسْمَعْ عَيْطتَكْ..أَخُويَا لَمْزَهِينِي لْيُومْ». ولعل ما يفصح عن هذا التكامل بين المفهوم اللغوي والإصطلاحي للعيطة، هو ما نصادفه من تجليات عديدة للنداء في نصوصها، ومن أهمها نداء الأشخاص والأولياء والأمكنة والمحبوب...إلخ. وفضلا عن ذلك، فكل حبة شعرية من العيطة تُستهل بنداء أو صراخ قوي حتى وإن لم يكن ذلك التركيب الشعري موجها لمنادى معين، ذلك أن الناظم لا ينفك يوظف أسلوب النداء في مختلف محطات النص وإن كان بصدد التعبير عن حكمة معينة (آآ الزْوَاقْ يْطِيرْ) أو إحساس شخصي معين (آآ دَاوِيتْ حْتَى اعْيِيتْ وْمَا كَرْ دْوَايَا) أو ما شابه.

إن المدلول اللغوي للعيطة إذن ممتزج بمفهومها الإصطلاحي وعاكس له، وهو مدلول تؤكده نصوص العيطة التي تكاد تكون في مجملها نداءات وصراخ، يحاول استحضار الماضي بما فيه من أحداث وأشخاص، أثرت في الواقع الذي عاشه الشيخ أو سمع به. مما جعل معنى العيطة يتماهى مع «ظاهرة الصياح الذي يكاد يبلغ أحيانا الندب والنحيب الذي نلمسه في مد الصوت وفي جرات الكمنجة»[6] اللذان يرومان توصيف الجروح الغائرة والذكريات المنفلتة، دونما اعتماد على الكلمة في أحيان كثيرة، ذلك «أن الصرخة الباكية، المتألمة، النادبة، النابعة من دواخل الشيخة كالنفس الحارق المرهي التي قد تنوب عن معنى الكلمات في تحريك المتلقي»[7] ولفت انتباهه، وهو ما تُعبر عنه تلك التأوهات والهمسات الصوتية التي قد تعوض سطرا شعريا ما في التركيب المتني لحبة من الحبات الشعرية، وينعتها أهل العيطة بـ«الفَـرْطْ» أو «المْضِيغْ». إن ما يمكن أن تقود إليه هذه المعطيات، هو وجوب استحضار ثلاث مستويات عند أي محاولة لتعريف فن العيطة وملامسة خصائصه:

- المستوى الأول يهم الجانب النصي، الذي يحيل على تلك الأشعار الشفوية وسياق نظمها وطريقة تأليفها ومضامينها، والأصلي منها والمنحول، وما بقي منها وما ضاع.
- المستوى الثاني يتعلق بالإيقاعات اللحنية، أو القوالب الموسيقية التي أفرغت فيها تلك الأشعار، وهذا المستوى يسوق للحديث عن جدلية النصوص والايقاعات من حيث أسبقية أحدهما في الوجود على الآخر، ويستوجب استحضار تلك الميكانيزمات (مقدمات، حطات، عتبات، طمات..) التي ابتكرها الشيوخ للتغني بالنصوص. والوقوف على الآلات التي تؤدى بها أشعار العيطة وتطورها التاريخي.
- المستوى الثالث يخص فضاء العيطة، أو الإطار الفرجوي الذي يتمظهر فيه هذا الفن (افْرَاكْ للفرق الرحالة، خيمة مصاحبة لحركة سلطانية أو قايدية، عرس..)، وهذا الفضاء لا يحتضن بالضرورة العيطة فقط، بل يمكن أن يستوعب أنماطا من فنون أخرى.

إنطلاقا مما سبق، يمكننا تعريف فن العيطة على أنه فن من فنون البوادي التي استقرت بها القبائل العربية الوافدة إلى المغرب، وهو عبارة عن نصوص شعرية شفوية غنائية تاريخية مغلقة، تصف الحياة القروية ونمط عيش سكانها وطرق تعبيرهم، ألفت

بشكل جماعي وعبر مراحل زمنية من قبل أناس مجهولين في الغالب، مما أفرز عدة مقاطع شعرية جرى ربطها ببعضها عن طريق تقنية الحطات لتكون قابلة للغناء وفق إيقاع موسيقي مركب وتصاعدي، يعتمد فيه على آلات رعوية تقليدية من وحي البيئة القروية وعلى أسلوب النداء.

* نصوص مغلقة: بمعنى أنها ليست غناء متجددا من حيث الأشعار والإيقاعات بما يمكن أن يعتريها من إضافات وتحويرات إلا في حدود ضيقة، فهي تؤدى كما وصلت إلينا بلا تغيير في جوهرها العام.

* تاريخية: لأنها ليست وليدة اليوم، فالإطار الفرجوي للعيطة وجد منذ العصر الموحدي، والنصوص تحيل على أحداث تاريخية تعود الى سنوات ولت، وإن عكست بعض مضامينها وقائع معاصرة بلسان الشيخ الذي يتقن الإرتجال الشعري البليغ وليس أيا كان.

* مجهولة المصدر: إذ لا يمكن تحديد مؤلفها، فالنصوص نسيج من مقاطع شعرية مختلفة المصادر، ذلك أن في كل مرحلة زمنية وجد شعراء عبروا عن واقعهم بنظم حكم وأزجال، تم تركيبها في نصوص مختلفة من تأليف جماعي. وبالتالي لا يمكن بأي حال من الأحوال أن ننسب نصا معينا إلى شخص بعينه، وإن جاز أن نسند حبات ومقاطع شعرية محدودة من هذه النصوص إلى شاعر ما. لكن النص في عمومه يبقى مجهول المصدر.

* يعتمد في الإيقاع على آلات رعوية بسيطة تعكس بساطة أهل هذا الفن من بدو المغرب، ويهيمن على الغناء أسلوب النداء الذي يعكس ويكثف المعنى الإصطلاحي لـ«العيطة».

العيطة العبدية:

تنعت عيطة مدينة آسفي ونواحيها بالعيطة العبدية، نسبة إلى قبيلة عبدة لأنها -أي العيطة العبدية- تمثل بحق خزانا لذاكرة هذه القبيلة، لما تزخر به من تراث شفوي تاريخي وافر، بتفرعاته الموسيقية والشعرية، ومضامينه العاكسة لرجع الأحداث والولادات الأولى، وهو ما جعل من هذا الموقع مسرحا «تتقاطع فيه الفنون الأساسية التي تكون دعامة الحياة الثقافية والفنية بالمغرب»[8]، من ملحون وأندلسي وشعبي...الخ، وبذلك شكلت عبدة وما تزال مرجعا لا غنى عنه بالنسبة للفنانين فيما يخص الإيقاعات والألحان والكلمات[9]، بل ويشيع بين الناس أن من أراد الإلمام بفنون العيطة فما عليه إلا أن يقصد شيوخ عبدة لمجالستهم والأخذ عنهم مباشرة، ذلك أن هذه المنطقة لا تعتبر خزانا للعيوط الحصبة فحسب، بل تربة تعيش بها أنماط أخرى من العيطة، بحيث لازالت «تحتفظ بمجموعة من العيوط التي لا تنتمي لها أصلا كالمرساوي والحوزي، في الوقت الذي إختفت فيه من مواطنها الأصلية كالشاوية والحوز والرحامنة وغيرها»[10]، ويمكن أن نمثل لذلك بنص «الحَدَّاوِيَّاتْ» الذي تحتضنه اليوم المدرسة العبدية في حين يقل تداوله بموطنه (الشاوية)، ونفس الأمر يقال عن عيطة «دامي» والكثير من المتون والإيقاعات الزعرية. وإذا كانت منطقة دار القايد عيسى بن عمر قد شكلت عاصمة عبدة في وقت من الأوقات لسطوة قيادها وعظمة شأنهم، فإن غناء العيطة قد بلغ لهذا السبب أوج إشعاعه وألقه تحديدا بهذه النقطة الجغرافية، بحيث نظمت متون عديدة وابتكرت إيقاعات مختلفة للتعبير عما كانت تموج به منطقة دار القايد من أحداث عظيمة، وبالتالي مثل هذا الموقع المركز الذي تجددت في أحضانه نصوص العيطة وتخرج من رحمه العديد من شيوخ العيطة الذين قاموا بتعميم هذا الفن ونشره من المركز نحو المحيط في تنقلاتهم المختلفة.

وتسمى العيطة العبدية كذلك بالعيطة «الحصباوية» نسبة إلى «الحصبة»، وهي منطقة بقبيلة عبدة ترعرع وتألق بها هذا الفن، بحيث شكلت ولا تزال مشتلا مهما لعيوط الحصبة، بل وحتى لباقي أصناف العيطة بالمغرب. تبعد هذه المنطقة الخصبة والشاسعة عن مدينة آسفي بحوالي ثلاثين كيلومتر باتجاه دكالة، أي بالقرب من مقر القائد عيسى بن عمر

العبـدي، مـا جعلها مسـرحا شـاهدا علـى التطاحنات القبليـة والمخزنية زمن التسـلط القائـدي وتراخي قبضة الدولة، وبذلك شـكلت مصدرا للإلهام والإبداع بالنسـبة لشـيوخ القبيلة؛ إذ اتسـمت بكونهـا واحـة للترفيه عن النفـس والتخلـص من هموم الحيـاة من جهـة، ومنبعا يمـد بما يكفـي مـن المواضيـع الإجتماعية والسياسـية والإقتصاديـة القابلة للتوظيف الغنـائي في قالب العيطة مـن جهـة أخـرى. وإذا كانـت بعـض الإجتهـادات قـد نسبت تسـمية النمط الحصباوي إلى «لحْسَابْ»[11]، فإن ذلك القـول مردود لسـببين: الأول يتمثـل في كون جميع العيـوط لا تتضمن بالضـرورة ما يعرف «بالحْسَـابْ»، والثـاني أن تواجـد منطقة تألـق بها فن العيطـة العبدية تسـمى «الحَصْبَـة» يجعلنا ننسـب إليهـا تلقائيـا هذا النمـط، لاسـيما وأن نصوصهـا قـد جـاءت متخمـة بالمتـون التي تعكس تفاعـلات الحياة البدويـة بالمنطقة، كتصويرهـا لمشـاهد دقيقـة عـن معانـاة السـاكنة مع تجـاوزات القائد عيـسى بن عمـر، وإحتفائها بشـخوص وأماكـن من فضـاء الحصبة الواسـع. وزيـادة على هذا، فـإن هـذا الركـن الجغرافي مـن بـلاد عبدة قـد احتضن هـذا النمط من غنـاء العيطة، الذي إرتبـط إرتباطا وثيقا بشـيوخ الحصبة، بحيـث ظل لزمـن طويل لا يُـؤدى إلا علـى ربوعهـا، وبأصـوات أهلهـا، ينشـدونه كلمـا خلوا إلى أنفسـهم متخلصـين مـن مشـاغل ومتاعـب الحياة البدوية اليوميـة. وبالمقابل لم يخض فيه شـيوخ المدارس الأخـرى إلا نادرا لطـول نصوصـه وتعقدها.

الظاهرة القائدية

كان القائـد هـو ممثل السـلطان بالقبيلـة، ومنه كان يسـتمد سـلطاته في إخضـاع القبيلـة لطاعـة سـلطان البلاد عن طريـق إرغامها على تقديم المغـارم والجبايات المفروضـة عليها لصالـح بيت المـال، أو تأديبهـا بالقوة في الحالـة الـتي تثور فيهـا وتخرج عـن ولاء المخـزن. وقد اسـتحال هذا النمط مـن الإدارة -المرتبـط بالمركز القوي للقائـد- إلى ظاهرة حقيقية في القرن التاسـع عشـر وإلى حـدود بدايـة التدخل الأجنـبي بالمغرب وفـرض الحماية عليـه سـنة **1912**، بحيـث تعاظمـت في هـذه الفـترة سـلطات القائـد إلى الدرجـة الـتي أصبح ينافـس فيها مركـز السـلطان بالعاصمة، بـل وأحيانا يفرض نفسـه على هـذا الأخير، خصوصـا مع تراخي قبضـة الدولة على باقي ربـوع المملكة مع توالي نعـرات القبائـل وإنفلاتاتهم. وهكذا حـدث تـلازم قوي بـين القائـد ونمطـي الإنتاج والحياة بالبادية بالمغربية، فتسـللت شخصيته إلى النمط الموسـيقي والغنائي لأهل البادية بشـكل بارز؛ وصفا لنمط عيشه الأرسـتقراطي وتمجيدا لسـلطانه وعظمته، وهو ما تُرجِـم في نصوص العيطـة، وخاصة العيطـة العبدية التي عكسـت صـولات قـواد الجنـوب الذين كانـوا أكثر سـطوة وهيبة بين قيـاد المغرب.

الإشكالية

يحيلنـا هـذا التأطـير المفاهيـمي علـى جملـة مـن الإشـكالات والتسـاؤلات العميقة: فـإذا كانت العيطة في الأصـل غنـاء، وكان الغنـاء علـى العمـوم محكوما بطابـع فرجـوي راقـص، فكيف تمكـن شـعر العيطة بعبـدة من تجـاوز هـذا الطابـع الترفيهـي لينفتح على ماهو سـياسي وعلى ما تمـوج به القبيلة مـن صراعات وتجاذبات؟ هـل ذلك مـرده إلى أن ظاهرة القيـاد الكبار قد فرضت نفسـها علـى شـاعر العيطـة أم لأن القياد احتـووا هـذا الشـعر ووجهـوه لمـا يخـدم مصالحهم ويديـم مراكزهـم؟ وبالتـالي هـل خضع شـعر العيطة لهـذه الكوابح السياسـية أم إنفلت منهـا ليعبر عن ذات القبيلـة وهمومها؟

شعر العيطة العبدية والظاهرة القائدية

إن الخوض في مضامين هذا الفن يسـتوجب الحديث بداية عـن تلـك الطريقة الجماعيـة التي مـيزت تأليف نصوصـه عـبر مراحـل متعاقبـة، كمـا يحدث بالنسـبة لـ«كل الإنتاجـات الشـعرية الشـفوية في الثقافـات الإنسـانية الـتي تنمـوا تدريجيـا مثل كـرة الثلـج كلما تدحرجـت أكثر كـبرت وتضخمـت»[12]، مما أفـرز حبات ومقاطـع شـعرية عديدة تـم ضمها لبعضهـا عن طريق تقنيـة «الحطَّـات». وهكذا تم نسـج نصـوص كاملة،

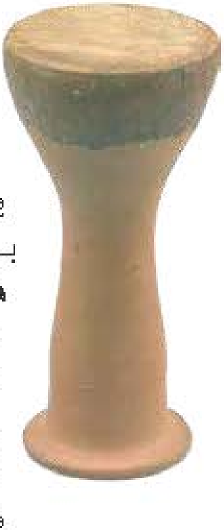


قصبة القائد عيسى بن عمر العبدي (1842-1924) يتقاذفها النسيان بعد أن كانت مركز قيادة ومشتلا أينع فيه فن العيطة بالمغرب

متميزة عن بعضها انطلاقا من هذه المقاطع بالاعتماد على التنويع في الإيقاعات الموسيقية، وبهذا تستحيل من جهة نسبة نص من النصوص إلى شخص معين بذاته شعرا وإيقاعا، ومن جهة أخرى يصعب تحديد التيمة الخاصة بكل عيطة، بحيث تظل هذه التيمات متنوعة ومشتتة في ثنايا النص، لأن كل عيطة نسجت انطلاقا من حبات شعرية خرجت للوجود في مراحل وأمكنة وسياقات متباعدة، ثم جرى جمعها في مقاطع غنائية دون مراعاة الروابط الدلالية التي يمكن أن تجمع بينها. غير أن حضور الظاهرة القائدية وشخصية القائد الطاغية يعتبر التيمة التي يكاد لا يخلو منها أي نص من نصوص العيطة العبدية.

ويمكن القول أنه بقدر ما استفحلت الأوضاع في مغرب القرن التاسع عشر، بقدر ما تضخمت من جهة مكانة القائد بالقبيلة وتعاظمت سلطته «التي يجسدها في نظر الجميع كممثل عن السلطان»[13]، رغم ما تضمره هذه التمثيلية/الغطاء من «جشع»[14] يقف خلف كل سياسات القائد. ومن جهة أخرى أصبح لشخصه تلازم قوي مع مختلف مناحي الحياة بالبادية المغربية. فالقائدية ليست طريقة في الإدارة فحسب، بل هي صورة أوسع، هي ظاهرة اجتماعية لما تحمله في طياتها من دلالات وحضور قوي في السلوك اليومي، الفردي أو الجماعي للقبيلة. تبدأ إرهاصاتها الأولى بشخص غني أو اغتنى للتو يطمح لوضع قبيلة أو مجموعة من القبائل تحت عباءة حكمه إما بشراء القيادة أو فرض نفسه على السلطة المركزية، ثم لما يتحقق مراده يلجأ إلى سياسة العنف المفرط لإخضاع القبائل وما يستتبع ذلك من ضغائن وفتن ومواجهات تشكل موضوعا دسما في أحاديث واهتمامات الكبير والصغير، ولذلك تكاد تهيمن هذه الظاهرة على كل نصوص العيطة العبدية وكأنها الملهم الأساس لقريحة الشيوخ والشعراء، وفي ذلك دليل على مدى تأثير شخصية القائد في هذا الوسط الاجتماعي والسياسي، لدرجة جعلت البعض من الباحثين يصنفون المجتمع المغربي ونمط إنتاجه في «خانة خاصة» وهي «المجتمع القيادي» و«نمط الإنتاج القيادي»[15]. بمعنى أن هذه الظاهرة قد «التصقت في تكونها وفي سيرورة حياتها وفعاليتها بالتشكيلة الاجتماعية والثقافية للمغرب القروي»[16] فوجدت بذلك صدى لها حتى في المشهد الفني للناس البسطاء بالبادية، عاكسة هذا الزخم من الحراك القبلي والصراع مع السلطة، وهذه القوة المؤثرة لمؤسسة القائد القوية. وقد ساهم في ذلك أيضا احتضان بعض القياد[17] لهذا الفن باستقبال الشيوخ داخل أسوار قصباتهم. وهكذا «تخبرنا العديد من العيوط عن حياة بعض القياد وممارساتهم تجاه السكان، كالقائد عيسى بن عمر»[18] الذي لازالت نصوص العيطة تؤرخ لسياسته الحديدية في الحكم على غرار باقي نظرائه بربوع المغرب، والذين كانوا كلما ضعفت السلطة المركزية إلا وازدادوا قوة وجبروتا، فـ«لا يستطيع المخزن أمامهم أي شيء فأصبحوا سلاطين في مناطقهم مثل قياد الجنوب المشهورين»[19] بما عرفوا به من إتباع لتقاليد مخزنية في نمط عيشهم وأسلوب حكمهم. ورغم البطش والشدة التي تميز بها قياد عبدة كغيرهم من القياد بالمغرب، وهي «شدة كانت مطلوبة في ذلك العصر الذي كان يمثل فترة تاريخية استثنائية، ومفصلا دقيقا في تاريخ المغرب الحديث والمعاصر»[20]، فإن نصوص العيطة العبدية لا تعكس في بعض متونها ذلك الواقع، وهذا إشكال يمكن تفسيره كما يلي:

أولا: لا يمكن للشيخ أن يجازف بحياته لكي ينقل الواقع كما هو ويذم القائد ويكشف عيوبه ومساوءه. ولذلك



كان يلجأ للإيحاء للتعبير عن مواقفه السياسية، كقوله مثلا: «الْخَزَانَة يْلا قَالُوا ازْشَاتْ.. الْمَخْزَنْ يْجَدْدْهَا»، فإنما يريد في الحقيقة القول «إذا كان عيسى بن عمر قد جار عليهم بحكمه واعتدى فإن هناك سلطة عليا مركزية بإمكانها وفي قدرتها أن تغير الوضع وأن تجدد»[21]. وهذا التشفير اللغوي، والتوسل بالألغاز إنما يجد تبريره في كون «الكثافة الاجتماعية للنص الشعري، للنص الشفوي الذي يصبح أغنية رائجة في القبائل والمناطق والجهات لم تكن لتغفل عنها سلطة القائد وإنما كان يتم السعي لاستيعابها وتدمير إمكانياتها الحرة لكي تظل حاملا لإمكانية نظرة الحاكم»[22]. على أن الشيخة الوحيدة التي شكلت الاستثناء في هذا الإطار، والتي يشهد لها التاريخ بوقوفها فنيا وسياسيا في وجه القائد هي الشيخة «خربوشة»، وكانت تنتمي إلى قبيلة أولاد زيد التي نكل بها القائد عيسى بن عمر، فكلفها ذلك حياتها حين قالت رافضة «أنَا عَبْدْ عَبْدَة وْالسِّي عِيسَى لأَّ»، واصفة إياه بآكل الجيفة وقاتل إخوانه: «السِّي عِيسَى أقْتَّالْ اخُوتُه.. السِّي عِيسَى أوكَّالْ الجُيفَة»، إذ تعتبر عيوط الشيخة خربوشة -في هذا السياق- بمثابة وثيقة تاريخية، تسجل أحداثا بتطوراتها وانكساراتها ومعاناتها[23] وتفضح تعسفات هذا القائد تجاه قبيلتها التي رفضت الخضوع لسلطانه:

رَاعِي الْخَاوَة كُلْشِي يْفُوتْ وتَبْقَى الْعْدَاوَة

لاَبَاسْ ولاَبَاسْ زَا الْعْدُو مَادَارْ قْيَاسْ

هَزْلويزَكْ صَرْفُو نْحَاسْ زَا فْعَلَكْ مَايَسْوَاشْ

ثانيا: أن القبيلة كانت على يقين بأن العنف المخزني نازل بها لا محالة، كيفما كانت شخصية القائد ومهما كان انتماؤه القبلي، لأن القسوة في الحكم كانت من صميم السياسة المخزنية، في ظل شيوع تلك الأدبيات التي ترى في الرعية «رأس الفتنة بسبب ما جبلت عليه من نزوع إلى الشغب والفساد وإثارة الفتن متى استشعرت وهنا أو تراخيا في قوة سلطة الدولة وسطوتها»[24]. ولذلك لم يكن يجد الشيوخ بدا من مدح القياد إما تكسبا أو إتقاء الشر انتقاماتهم.

ثالثا: إن نفسية أهل البادية عموما، لم تكن لتقبل بهجاء قائدها ونصرة قائد من خارج القبيلة، فرغم البطش فإن القبيلة كانت مستعدة لنصرته ومدحه والوقوف في صفه ضد أي مناوئ، خاصة وأن العصبية للقبيلة كانت ما تزال تسري في دماء السكان[25]. وهكذا جاءت نصوص العيطة الحصباوية متضمنة لإشكال النص والواقع، والذي لا يمكن تفسيره دون الرجوع إلى المرجعية الثقافية والسياسية المتحكمة في الفعل اليومي للبدوي المقهور والخاضع، أو «الكوايح» -على حد تعبير الأستاذ بوحميد[26]- التي أثرت في سيرورة التراكم الشعري. غير أن هذا الحضور الطاغي للقياد بمتون العيطة، وخاصة قياد عبدة، لا يجب أن يدفع بنا إلى التسليم تلقائيا بارتباطهم بالعيطة وشيوخها، كما ذهب إلى ذلك الباحث حسن نجمي[27] - مستدلا بـ«الحضور المكثف» لشخصية القائد عيسى بن عمر في نصوص عبدة، وببعض الروايات الشفوية التي تقول بأنه «اضطلع بدور الباعث لهذا الفن التقليدي»، وكذا برحلات صيده وفضاءات الفرجة في عهده، والتي لابد وأن تكون قد أثثتها العيطة. فالأمر يمكن أن يرجع فقط إلى توظيف العيطة لهؤلاء القياد كمواضيع لنصوصها، بالنظر إلى انبهار الشيوخ بشخصية القائد عموما ومكانته ونمط عيشه الأرستقراطي الذي شكل مصدر إلهام بالنسبة لهم. بل يصعب تصور أن يكون لقائد ما دور في بعث فن سريع الانتشار، يمكن أن يشكل تهديدا لمركزه على اعتبار ما قد يتضمنه من نقد شرس لممارساته وتجاوزاته. وما يؤكد ذلك الرواية التي أوردها المؤرخ محمد المختار السوسي على لسان الباشا إدريس منو حول علاقة السي عيسى بهذا الغناء، حيث يقول أنه قد: «حكى له -أي السي عيسى- أن أخاه كان قائدا قبله، وكان عيسى خليفته يستخلفه في القبيلة حين يجيش مع السلطان، فقال فخطرت امرأة مغنية بلدنا -الشيخة- فكنت وأنا شاب أذهب مع رفقاء لي بها إلى غار بعيد من العمارة تغني لي، وقد حرصنا على أن لا يعرف ذلك أحد، لأن ذلك مستغرب في ذلك العهد الذي لا يعرف الناس فيه إلا الجد ثم لما أراد القائد أخي أن يسافر مرة أخرى إلى السلطان، خرجت مع كل رجالات القبيلة حتى وصلنا محلا نعتاد

أن نودعــه فيه، فحــين ودع كل النـــاس ورجعت عنه قليلا أمـال عنق فرســه فناداني فقـال ها أننا ذهبت فاشــتغل أيضـا في الغيران بفعلاتــك، لم يعد ذلــك، فتوجه لطيته، فبقيـت أنـا مبهوتـا، ولـو أمكـن لي أن أسـيخ في الأرض لفعلت ثـم كان ذلـك آخر عهـدي بمثل ذلـك»[28]. فهذه الرواية تؤكد اعـتزال هـذا القائـد الاحتـكاك بالعيطة منـذ صغره، وقد حاول الأسـتاذ حسـن نجـمي نفي ذلك معتـبرا أن هـذه الروايـة إنما تدخـل في سـياق ازدواجية خطاب القائـد[29]، وهو أمـر كان يمكـن أن يكون صحيحا لولا شـهادة الحاكـي المذكور في حـق القائـد بقوله «وهو كذلـك»، أي أن تلك القصة التي رواها لـه عيسى بن عمر عن نفسـه كانت فعلا آخر عهده بالعيطـة، وإدريس منو هـذا ليس بالشـخص العـادي في ذلك الوقـت، فقد كان علـى إطلاع بـكل مايدور في البـلاد من أخبار عـن الرعية والقـادة، بحكم قربه من السـلطان مـولاي عبد الحفيظ، فقـد عاش معه منـذ الصغر، وكان «صاحبـه ونجيبه»[30] في الكبر كما يشـهد بذلك القائد الناجـم الأخصاصي. غير أن الثابـث في هـذا السـياق أن القائـد السي احمـد «ابن القائد عيسى بـن عمر» هو من ارتبط بموسـيقى العيطة ارتباطـا وثيقا علـى خلاف أبيـه، وربما لم يتغن شـعراء العيطـة بعيسـى بن عمـر إلا حبـا في إبنـه هذا، وتشـير الكثير مـن الدلائل على تعلـق السي احمد بغنـاء العيطة أهمها تلك النصـوص التي نظمت في مدحـه وكذا بعض الروايـات الشـفوية الـتي تجـزم بأنـه كان يرعى شـيوخ العيطـة وينظم الحفلات العيطة بقصـره من حين لآخر، ما جعـل غناء العيطـة تتجدد دمـاؤه وتتدفـق نصوصه بشـكل لافت بمنطقة عبدة. فإذا أخذنا بعـين الاعتبار أن غناء العيطة كان يشـكل «جـزءا من الحيـاة الاجتماعية والترفيهية لقيَّاد القرن التاسـع عشـر وقبله»[31]، فإن سر ذلك الدفـق الغزير مـن العيـوط بعبدة يكمـن بالتأكيد في وجود هـذا القائد المولـوع بالعيطة والـذي قضى عمرا وهو يعتني بشـيوخها ويقربهم إليه، ويسـهر على تنظيم جلسـات وسـهرات عيطية بأحضان قصره، حـتى عُد في نظـر الكثيرين من القيـاد الذين جـددوا فـن العيطة في العصـر الحديـث، ولعل هـذا الاهتمـام إنمـا يدلل على ولعه الشـديد بغناء العيطـة، وميله المفرط نحـو الترفيه للتخلص مـن نمط العيش الصـارم لأبيـه القائد عيسى بـن عمـر. مما جعـل إسـمه يظهـر في متون جـل عيوط الحصبـة، بل ونظمت نصـوص كاملة في مدحـه والتغني بشـخصه كمـا قلنـا، خاصة بعـد نفي أبيـه، ثـم توليه قيادة «ثمرة» سـنة 1925.

ويخبرنـا شـعر العيطـة العبديـة عـن مجموعة من الأخبار والحقائق التاريخية الكاشـفة لسيرة قياد منطقة عبدة، تماما كمـا تخبرنا بذلك بعض الكتابـات التاريخية القليلة بهـذا الخصوص، ومـن ذلك أن منصـب القيادة كان يُشـترى من قبـل الراغب فيـه، ولا يُمنح بنـاءا على معيـار الكفـاءة والاسـتقامة في الخدمة، وهـي حيلة كان يلجـأ لها المخزن من جهة لسـد النقص المـادي الحاصل في خزينـة الدولة، ومن جهة ثانية لتشـتيت ثـروة القائد المراد نـزع القيادة منـه وتسـليمها لمن يدفع أكـثر، يقول شـاعر العيطة تعبيرا عن ذلك: «زِيـدْ الزْيَادَة يْـلا بْغِيتِي القْيَـادَة»، أي إدفـع أكـثر من غـيرك إذا كنـت ترغب في حيازة منصب قائد. وقد اسـتفحلت هـذه الظاهرة -كما يذكر العلامة محمد المختار السـوسي على لسـان إدريس منـو- في عهد الوزير أحمـد بن موسى، بحيـث «بلغ البيع والشـراء للقيادة في أيامه نفاقا عجيبـا»[32] وهي الحقيقة التي عكسها شـعر العيطة الشـفوي بوضوح.

وتصـف لنـا العيطـة العبديـة كذلك نمـط العيش الباذخ لقيـاد عبدة، لاسـيما القائد عيسى بـن عمر الذي اشـتهر بحبه لخرجـات الصيد بكلاب السـلوقية بحثا عن الطرائـد، وقـد ألقيت صنوف مـن الفواكـه الجافة فوق الـزرابي في كل مـكان»[33]، في منظـر فريد يجمع بـين القوة والبـذخ، «ممـا [كان] يدفـع [بالقبائـل] إلى الإعتقاد بأن قائدهم الـسي عيـسى في قبيلتـه وداخل حـدود قيادته، سـيد فوق الجميع»[34] :

السِّي عِيسَى أَوَشَّامْ السْرُوتْ

زِينْ الصَّيْدَة زِينْ السَلاكْ عِيسَى يَا بَنْ عُمَرْ

ولم يكن الـسي عيسى معروفا بهـذه الهواية في قبيلته فحسـب، بل إمتـد صيت ذلك ليصـل باقي ربـوع البلاد، لدرجـة أن «بوحمارة» -الثائـر على المخـزن- لما قبض عليه الجيش السـلطاني وأحضـره بين يدي مـولاي عبد الحفيـظ، قـدم أوصافـا سـاحرة للحاضرين آنـذاك في



مجلس السلطان، لكنه حين وصل للقائد عيسى بن عمر، أشار إليه «فقال هذا صاحب الذئاب - يعني يألف صيدها»[35]. ونقف في نص «العَمَّالَة» على وصف دقيق للحظة مهيبة يكون بطلها القايد عيسى بن عمر (أو ابنه السي احمد من بعده) وقد هب لوجهة معينة في موكب من الخيل والعتاد. وهو الأمر الذي تتداوله الساكنة وفق توصيف العاملين بالإسطبل (تَاوْغ الرّوَا)؛ حيث يتجه القائد متقدما موكبه ممتطيا جواده، فيقدم له «العَسْكْرْ» التحية (السْلَامْ) فيما يجر «اشْوِيلَمْ» اللجام ويرفع «الفَرَايْجِي» العلم. إنها وجهة إما لدك قبيلة متمردة أو للصيد ترفيها عن النفس، ويقدم هذا النص لوحة لهذا البروتوكول الذي ميز خرجات وحركات القائد عيسى بن عمر، بلسان سكان منطقة عبدة المبهورين بعظمة قائدهم وعلو مكانته:

تَاوْغ الرّْوَا كَالُوا شِي اكْلَامْ

السِّي عِيسَى امْشَى بِالشّْرُوطْ

الفَرْجِي رَافَدْ لَعْلَامْ

اشْوِيلَمْ جَارْ لّْجَامْ.. العَسْكَرْ عَاطِي السّْلَامْ

ولأن شعر العيطة عموما هو شعر بطولات في الكثير من جوانبه، فإنه يكاد لا يحتفي إلا بالقياد الذين كان لهم موقف معاد للتغلغل الاستعماري بالمغرب مطلع القرن العشرين، كقائد عبدة عيسى بن عمر الذي دوخ سلطات الحماية بأفعاله المتعارضة مع سياساتها فاضطرت لوضع حد لحكمه بالمنطقة ولم تتوقف عند حدود ذلك، بل نفته إلى مدينة سلا إتقاء لمكره. والقائد العيادي بالرحامنة الذي ورغم ارتباطاته مع سلطات الاحتلال حافظ على صلات وثيقة بسلاطين المغرب، موازيا بشكل ذكي ودبلوماسي بين ضرورة دعم المخزن وإكراه الحماية الفرنسية. أما القياد الذين ارتموا في حضن المحتل - حفاظا على مصالحهم ونفوذهم وإن كلفهم ذلك الإسهام في تيسير سيطرة الغزاة على التراب الوطني وتثبيت أوتادهم به - فقد تنكر لهم شعر العيطة وأحجم عن ترديد أسمائهم كما هو الحال بالنسبة للقائد المدني الكَلاوي الذي ينعدم ذكره في شعر العيطة.

وهكذا، نخلص للتأكيد على أن لنصوص العيطة العبدية قيمة دلالية واضحة، تستقي مواضيعها من الواقع الاجتماعي والسياسي لساكنة المنطقة، فهي ليست مجرد تقاطيع لفظية ثانوية في خدمة الإيقاع باعتباره المكون الأساس في الغناء، أي كلام ينظم كما اتفق لأجل تدعيم الجمل الموسيقية كما هو الحال في المدرسة المرساوية مثلا، فبقراءة متأنية لنصوص العيطة العبدية، أو باستماع متمعن لتسجيلاتها وأداءاتها المباشرة، ينجلي أمامنا مضمونا غنيا، مصدره شعر شفوي - من الثقافة الشعبية - لا تقل أهميته عن أي نص شعري فصيح ومكتوب، مندرج في خانة الثقافة العالمة، ذلك أن تيمات النمط الحصباوي «تتجاوز الحقل العاطفي لتشمل ما هو سياسي واجتماعي»[36]، وتلك لعمري مقومات مميزة لأي نص شعري أدبي متكامل.

الهوامش

1 - العَيَط: طول العنق، رجل أعيط، وامرأة عيطاء: طويلة العنق. أنظر لسان العرب، لابن منظور، المجلد الثاني، ص 3191، دار المعارف، تنقيح عبد الله علي الكبير، محمد احمد حسب الله وهاشم محمد الشاذلي.

2 - سالم اكويندي، أصول التخييل المسرحي، مقاربة أنثروبولوجية في المسرح والثقافة الشعبية، الطبعة الأولى 2006، مطبعة دار النشر المغربية، ص 90.

3 - حسن نجمي، غناء العيطة الشعر الشفوي والموسيقى التقليدية في المغرب، الجزء الأول، دار توبقال للنشر، 2007، ص 24.

4 - سالم اكويندي، أصول التخييل المسرحي، مرجع مذكور، ص 111.

5 - رقية بلمقدم، معلمة المغرب، مادة "المجذوب"، الجزء 20، ص 6985.



أثر ثقافتي البادية والمدينة على
حرفة ومنتجات السدو التقليدية في الكويت

د. علي صالح النجاده - كاتب من الكويت

مما لا شـــك فيه أن المنســـوجات بمكوناتها المادية، وتركيباتها النسيجية، وتنوعاتها الفنيـــة والتصميميـــة يمكـــن أن تعبر عن علـــوم، وخـــبرات، ومهارات صانعيهـــا. كذلك يمكن إعتبار المنســـوجات على إختلاف أنواعها واســـتخداماتها دلائل واقعية لمستويات التطـــور والتحضر في مختلف الحضـــارات والمجتمعات.

مـن هنا يمكـن القول بأن المنسـوجات علـى اختلاف أنواعها، وأحجامها، وأشـكالها، ووظائفها تعتبر مؤشـرات عملية وبراهين حقيقية تدل على مسـتوى الإتقان الحرفي، والتقدم التقني، والإبداع الفني لمنتجيها. وبما أن «السـدو» يدخـل في طبيعته ضمن المنسـوجات اليدويـة التقليدية الـتي برعت في حياكتها نسـاء القبائل البدويـة في الكويت، لذلـك فإنه من المهم البحث بتعمـق في طبيعة العوامل التي أسسـت لوجوده، وسـاهمت في بقائه على مر السـنين.

يعتـبر كل مـن صوف الأغنـام، وشـعر الماعـز، ووبر الجمـال المـواد الأساسـية لحياكة مختلف منسـوجات السـدو. وإذا ما رجعنا إلى الاستشـهاد بما جـاء في القرآن الكريم في الآية رقم (80) من سـورة النحل حول الانتفاع العملـي بالأنعـام (الإبل، والأغنـام، والماعـز، والأبقار)، نجـد أن المولى جل وعلا قد أشـار إلى ذلـك بقوله في محكم التنزيـل: ﴿وَاللَّهُ جَعَلَ لَكُم مِّن بُيُوتِكُمْ سَكَناً وَجَعَلَ لَكُم مِّن جُلُودِ الأَنْعَامِ بُيُوتاً تَسْتَخِفُّونَهَا يَوْمَ ظَعْنِكُمْ وَيَوْمَ إِقَامَتِكُمْ وَمِنْ أَصْوَافِهَا وَأَوْبَارِهَا وَأَشْعَارِهَا أَثَاثاً وَمَتَاعاً إِلَى حِينٍ﴾. لذلـك يمكـن القول بـأن الإنسـان قد عرف المنسـوجات منـذ أمـد بعيد، واسـتخدم في منسـوجاته الصوف، والشـعر، والوبـر، ضمن المواد الأولية للنسـيج للوصـول إلى مبتغـاه، وسـد احتياجاتـه الضروريـة من ملبـس، ومسـكن (بيـت الشـعر)، ومختلـف عناصر تأثيث بيت الشـعر، وأنواع الأمتعة المستعملة في البادية.

ونظـرا لانتقال الإنسـان من حيـاة البـداوة والبادية إلى حيـاة التمـدن والمدينـة أو العكس بالعكـس، نجد أن ثقافـة منطقة سـكناه يمكـن أن تترك بصمـات واضحة ومحددة على حياته، وسـلوكياته، وممارسـاته، وعلومه، وخبراتـه الحياتيـة. مـن هنا نجـد أنه مـن المهـم أن يتم التوجـه لدراسـة آثار معيشـة سـكان باديـة الكويت في الباديـة أولا، ثـم انتقـال معظمهـم للعيـش في مختلف مـدن وضـواحي الكويـت على حرفـة ومنتجات السـدو التقليدية. إن حرفة السـدو مرت بمراحل مختلفة أفرزت خلالها منتجـات متنوعة ذات صفـات ومميزات متنوعة ومتباينـة. هذا بالطبع يدعـو لإثارة العديد من الأسـئلة والاستفسـارات حول طبيعة ومدى تأثر حرفة ومنتجات السـدو التقليدية بكل مـن ثقافتي الباديـة والمدينـة.

1 - أسئلة البحث:

مـن خـلال التفكـير في موضوع هـذه الدراسـة، تبرز أسـئلة عديـدة وهامـة ذات إرتبـاط بمـاضي، وحاضر، ومسـتقبل حرفة ومنتجات السـدو في الكويـت، من أهم هذه الأسـئلة مـا يأتي:

- ما هي أسـباب ظهور واستمرار ممارسـة حرفة السدو عند سـكان البادية مـن أهل الكويت؟
- مـا علاقـة ثقافـة البادية بحرفـة ومنتجات السـدو في الكويـت؟
- هل أثـرت ثقافة المدينة على حرفة ومنتجات السـدو؟ وكيف ذلك؟
- أي ثقافـة يتوقع أن يكـون لها التأثير الأكـبر على حرفة ومنتجات السـدو في السـنوات القادمة؟ ولماذا؟
- هـل يمكن التوفيـق بي ثقافـتي الباديـة والمدينة لدعم وتطويـر حرفة ومنتجات السـدو؟

أهداف البحث

سـوف يتم من خـلال هذا الدراسـة محاولـة تحقيق الأهـداف التالية:

- تعريف الثقافة والعوامل التي تؤثر فيها.
- مقارنة ثقافة البادية بثقافة المدينة.
- دراسـة آثـار ثقافـتي الباديـة والمدينـة علـى حرفـة ومنتجـات السـدو في دولـة الكويـت.

منهجية البحث

تعتمـد هـذه الدراسـة في تحقيقهـا علـى المنهـج الاسـتقرائي القائـم علـى إسـتقاء الكثير مـن المعلومات مـن ناسـجات السـدو البدويـات المتمرسـات الـلاتي تـم مقابلتهـن، وتدويـن إجاباتهـن المتعلقـة بتحقيـق أهـداف هـذه الدراسـة. كذلك، تـم مراجعـة الأدبيات المتوفـرة، وذات العلاقة بموضوع الدراسـة، بالإضافة إلى الملاحظات الشـخصية للباحـث الذي عمل كمستشـار للنسـيج في الجمعيـة التعاونيـة الحرفية للسـدو خلال الفـترة ما بـين عـام 1998م وحـتى أواخر عـام 2015م.

مصطلحات البحث: معانيها اللغوية وتعاريفها

كتوطئة للدخول في موضوع البحث، من المهم جدا أن نتناول بالشرح والتوضيح للمعاني اللغوية العربية لمصطلحات هذا البحث وتعريف كل منها، بهدف فهم معانيها اللغوية، وأبعادها المعنوية.

1 - الثقافة:

كلمة «الثقافة» في اللغة العربية تعني الحذاقة والفهم، فإذا قيل: زيد رجل «ثَقِفْ»، فهذا يعني أن زيد رجل حاذق وفطن، وإذا قيل: عمرو رجل «مُثَقَّفْ»، فهذا يعني أن عمرو رجل معتدل في عقله وفهمه (ابن منظور، الطبعة 3، 1993؛ الجوهري، الطبعة 4، 1987م؛ القزويني الرازي، 1979م؛ الفيروزآبادي، الطبعة 8، 2005م).

أما «الثقافة» (Culture) فقد عرفت لأول مرة من قبل عالم الإنثروبولوجي البريطاني إدوارد تيلور (1832م - 1917م) حيث قال: «الثقافة أو الحضارة بمعناها الإناسي (الإنساني) الأوسع، هي ذلك الكل المركب المعقد الذي يشمل المعرفة، والعقيدة، والفن، والأخلاق، والقانون، والعادات، وكل ما يمكن أن يكتسبه الإنسان كعضو في المجتمع» (Tylor, 1871). أما بالنسبة لعلاقة الثقافة بالإنسان والمجتمعات الإنسانية، فإن يشوتي (2005) بعد قيامه بدراسة مقارنة بين الثقافة والحضارة والأيديولوجيا يرى أن الثقافة بمعناها الشامل: «تبدو كعالم أو ككون ذهني، أخلاقي، معنوي، رمزي، مشترك بين أناس متعددين يستطيعون التواصل عبره، وبفضله يعترفون بعلاقاتهم، وبمصالحهم المشتركة، بإختلافاتهم وتعارضاتهم، ويحسون منفردين أو مجتمعين أنهم أعضاء في كيان واحد يتجاوزهم جميعا، هذا الكيان يسمى بـ (الفئة أو الجماعة أو المجتمع)». كذلك فإن ما يميز الثقافة أنها «تتصل بالواقع الآني للقوم، وإن كان هذا الواقع يستند إلى عمق تاريخي، ذلك أن تاريخية الثقافة هي من تاريخية الجماعة المتصلة بها. إن الثقافة بهذا المعنى تعبير عن الجماعة، حتى أن البعض ذهب إلى القول بأنها نمط معيشة الجماعة لا أقل ولا أكثر» (يشوتي، 2005). هذا يعني أن للثقافة وظيفة اجتماعية تهتم بالتقريب والتآلف، في إطار جماعة واحدة أو خاصة، بين العديد من الناس.

وبما أن الثقافة إنسانية المنشأ، فإنه يمكن القول بأنها شاركت بشكل أو آخر في التأثير على إنسانية الإنسان. ونظرا لجنوح الإنسان في أغلب الأحيان للاستعانة بالرموز المختلفة للدلالة على بعض مفاهيمه، ومعارفه، وسلوكياته تجاه الذات والآخرين، نجد أن العلاقة الرمزية قد توطدت مع الثقافة وأصبحت الرموز أحد أدوات التعبير عن نوعية ومستوى الثقافة الفعالة. هذا ما سيتم تناوله لاحقا في هذه الدراسة حول علاقة كل من ثقافة البادية وثقافة المدينة بحرفة ومنتجات السدو التقليدية في الكويت.

2 - الحضارة:

«الحِضَارة» في اللغة العربية تعني الإقامة في «الحَضَر»، والرجل «الحَضِر» هو الذي الرجل الذي يسكن في الحَضَر (ابن منظور، الطبعة 3، 1993؛ الجوهري، الطبعة 4، 1987م؛ القزويني الرازي، 1979م؛ الفيروزآبادي، الطبعة 8، 2005م)، وقد قالها الأصمعي بفتح الحاء «الحَضَارة» (القزويني الرازي، 1979م).

أما تعريف الحضارة (Civilization) فقد جاء عند عالم الإنثربولوجيا البريطاني إدوارد تيلور (1832م- 1917م) متماثلا مع تعريف الثقافة. ولكن بعد فك التماثل بينهما، يمكن القول: أن «الحضارة تتولد من ثقافة معينة، ولكنها تتعدى هذه الثقافة، وتتجاوزها زمانيا ومكانيا، ولا ترتبط بمجتمع معين بل يمكن أن تتعداه لتشمل منطقة جغرافية بكاملها (قارة مثلا). والحضارة ذات طابع تاريخي، وتراكمي، بمعنى أنها قد لا تلازم المجتمع. وهي تستمر عبر التراكمات الثقافية والآثار على أنواعها بينما يكون المجتمع قد إندثر» (يشوتي، 2005).

3 - البادية والبدو والبداوة:

كلمة «البادية» جاءت من البادي وهو الشيء الظاهر، وهي أيضا «اسم للأرض التي لا حَضَرَ فيها» (ابن منظور، الطبعة 3، 1993؛ الجوهري، الطبعة 4، 1987م؛ القزويني الرازي، 1979م؛ الفيروزآبادي، الطبعة 8، 2005م)، وفي مثل هذا يقال للأرض الصحراوية المنبسطة بـ «البَادِيَة» لأنها أرض مكشوفة. من هنا جاء كلمة «البَدْو»

وهم سكان البادية، ومنها اشتقت كلمة «البَداوَةُ»، وجميعها مشتقات في مجملها خلاف «الحَضَرْ». وإذا قيل: «تَبَادى» الرجل، فذلك يعني أنه تشبه بأهل البادية (الجوهري، الطبعة 4، 1987م). وفي «البدو» يقول ابن خلدون، مؤسس علم الاجتماع الأول: «العرب أبعد الناس عن الصنائع. إنهم أعرق في البدو وأبعد عن العمران الحضري» (ابن خلدون، 2004).

أما بالنسبة لتحديد طبيعة البادية وتعريف مفهومها عند الفوال (1983)، فقد جاء ذلك على الوجه التالي: «إعلم أن العرب منهم الأمة الناجعة، أهل الخيام لسكناهم، والخيل لركوبهم، والأنعام لكسبهم، يقومون عليها، ويقتاتون من ألبانها، ويتخذون الدفء والأثاث من أوبارها وأشعارها، ويحملون أثقالهم على ظهورها، يتنازلون حللا متفرقة، ويبتغون الرزق في أغلب أحوالهم من القنص، وتخطف الناس من السبل، ويتقلبون دائما في المجالات، فرارا من حرارة القيظ تارة، وصبارة البرد تارة أخرى، وانتجاعا لمراعي غنمهم، وارتيادا لمصالح إبلهم الكفيلة بمعاشهم وحمل أثقالهم ودفئهم ومنافعهم».

4 - المدينة والمدنية:

كلمة «الْمَدِينَة» في اللغة العربية تعني «الْحِصْن» وكل أرض يبنى فيها حصن فهي مدينة، وجمعها «مُدُنْ». ويقال أن فلان «مَدَنَ» أي إنتقل وسكن المدينة، وينسب الشيء إلى المدينة فيقال عنه «مَدَنِي» (ابن منظور، الطبعة 3، 1993). كذلك يقال: «الْمَدِينَة هي الْمِصْر» (الفيروزآبادي، الطبعة 8، 2005م). بذلك فإن المدنية تعني التحضر والاستقرار، وهي بهذا المعنى تكون النقيض من البداوة وكثرة التنقل والترحال.

مقارنة ثقافة البادية مع ثقافة المدينة

من هنا يمكن القول بأن ثقافة البادية مختلفة إلى حد كبير عن ثقافة المدينة، فثقافة البادية متأثرة إلى حد كبيرة بالمعيشة في الأراضي الصحراوية القاحلة القائمة على التنقل وكثرة الترحال، وهذا لا يتيح للمجتمع البدوي نفس فرص النمو الثقافي المتاحة في بيئة المدينة المبنية على أساس التحضر والاستقرار. لذلك فإن العديد من عناصر الثقافة البدوية تنتقل من جيل لأخر بالمشافهة كالشعر، والقصة، والأمثال الشعبية، وتاريخ القبيلة والعرب، ومعرفة الأنساب، وعلوم القبيلة والعرب، ومختلف أنواع الخبرات والمعارف الأخرى ذات العلاقة بحياة البادية. في المقابل، تحفظ وتنتقل مثيلاتها في ثقافة المجتمع المدني من خلال التدوين الكتابي، والتسجيل الصوتي، والتصوير المرئي، وما إلى ذلك من تقنيات. كذلك فإن العديد من منتجات الثقافة البدوية مبنية على «الوقتية» في الاستعمال كبيت الشعر وعناصر تأثيثه ومختلف منتجات السدو الأخرى، على سبيل المثال لا الحصر، بينما تكون منتجات المدينة في أغلبها مبنية على «الاستدامة» مثل المنازل الطينية أو الخرسانية ومختلف عناصر تأثيثهما، وما إلى ذلك من منتجات مادية وأدبية.

علاقة بادية الكويت بحرفة ومنتجات السدو

نظرا للظروف البيئية والمعيشية والمادية الصعبة التى عاشها أهل بادية الكويت، فقد كانت حياتهم مفعمة بالتحديات والصعوبات المضنية. فقساوة الصحراء المعهودة على أرضها القاحلة، وجوها الجاف الملتهب، ومائها الشحيح، وخضرتها الموسمية المتناثرة قد أرغمت سكان البادية على حياة التنقل والتجوال المستمر طلبا للماء، والكلأ اللذين هما من أساسيات الحياة فى الصحراء (Dickson , 1959). هذا النمط من الحياة الذي يعتمد على كثرة التنقل والترحال، أجبر سكان البادية على الاقتصاد في المأكل، والمشرب لمحدوية توفر هذين العنصرين الهامين فى بيئة الصحراء. كذلك ذهب سكان البادية إلى الاختصار والاقتصاد فى الملبس، والمسكن، والمتاع لقلة الخامات الأولية اللازمة لتوفير تلك المطالب، ومراعاة لضروريات سرعة وتكرار التنقل من مكان لآخر حسبما تفرضه عليهم الحاجة، وتقلبات الأحوال في الصحراء.



حبوب أو حباب - ضلعة أو ضليعة - ضروس الخيل - عيون - عويرجان - مذخر

الشكل (1): نقوش متنوعة تستخدم في تزيين منسوجات السدو المختلفة.

من هنا جاءت حرفة السدو، وتطورت كحرفة نسائية بدائية لتوفير منسوجات السدو اللازمة لبناء بيت الشعر كمسكن للعائلة، وتجهيزه بمختلف عناصر التأثيث البسيطة في التصميم، والعملية في الاستعمال وإعادة الاستعمال. إن بيت الشعر البدوي بمختلف مواد بنائه، وأسلوب صناعته، وتنوع عناصر تأثيثه إعتمد على البساطة، والاقتصاد، وتأثر إلى حد بعيد بما كان متوفرا من مواد، وخامات أولية، وظروف حياتية. فالخامة الأساسية المكونة لبيت البدوي هي شعر الماعز الأسود. يقوم رجال البادية بقص (جز) شعر الماعز في فصل الربيع ثم تغزله نساؤهم، وبعدها تنسجه على نول أرضي منصوب بشكل أفقي متواضع لتحيك منها شرائط سوداء اللون بسيطة التراكيب تسمى فلجان ومفردها فلجة. تتراوح عروض الفلجان بين 60 سم إلى 100 سم، كما تمتد أطوال هذا النوع من منسوجات السدو من خمسة أمتار وهو الطول المعتاد لبيوت الشعر الشائعة لغالبية ذوي الأحوال الاقتصادية المتدنية من أهل البادية، ولكن ذلك الطول قد يصل إلى خمسة وعشرين مترا، وهو الطول المرغوب به لصناعة بيت الشعر للأثرياء من الأسر البدوية أو لشيوخ العشائر والقبائل. أما عرض بيت الشعر فيكون بين ستة إلى ثمانية فلجان ولا يزيد في أغلب الأحيان عرض القطعة الواحدة من الفلجان عن مائة سنتيمترا، وهو عرض منسوجة السدو التي يمكن أن تسيطر عليها ناسجة واحدة.

أثر الثقافة البدوية على حرفة ومنتجات السدو

إن الثقافة البدوية كانت محصورة بحدود ضروريات المعيشة في الصحراء، إذ لم تكن هناك مدارس نظامية، ولا مناهج تعليمية، ولا مكتبات كما هو الحال عند أهل المدينة لتبادل العلوم والخبرات. إلا إن ذلك لم يمنع معارف وخبرات الأجداد، والآباء من الإنتقال للأبناء، والأحفاد. تركزت الثقافة البدوية حول أنشطة الحياة اليومية، ومقومات البقاء، والتسلية في الصحراء. هذا، وقد إستعاض أهل البادية عن اللغة المكتوبة إلى حد كبير باللغة المنطوقة، فبرعوا في قرض الشعر وحفظه، وأتقنوا قول القصة وسرد الحكايات، وتفننوا في إستخدام بعض أدوات الموسيقى البسيطة كالربابة والناي. بالإضافة إلى ذلك فإن معظم نساء البادية احترفن حياكة منسوجات السدو المختلفة، وتم من خلال نقوشها المتنوعة الرمز للعديد من عناصر البيئة البدوية. كذلك فقد كانت رموز تلك المنسوجات أحد الوسائل الهامة للتعبير العملي عن مهارات، وخبرات، وثقافة سكان البادية، وعلى وجه الخصوص النساء منهم. كانت تلك المهارات المختلفة في مجملها هي أحد أدوات نشر وتناقل الثقافة البدوية، والمعبر عما كان يشعر به ويعايشه أو يتطلع إليه أهل البادية. ولقطع الرتابة والملل، ولتخفيف المشقة التي كثيرا ما تصيب ناسجات السدو أثناء عملية الحياكة فإن بعضهن كن ينشدن الشعر ويتغنين به. من أمثلة الشعر الذي كان يتغنى به عند ممارسة غزل الصوف، قول بعض الناسجات:

يا مغـــيزلي يا فـــرفـارة

تســـبق بنـــات الحـــارة

لعـل أول مُؤَلّـف يكتـب في الكويت ويذكـر فيه عن ثقافة البادية وعن حرفة ومنسـوجات السـدو هو كتاب «عـرب الصحـراء» أو (The Arab of the Desert) لمؤلفه ديكسـون (H.R.P. Dickson) الذي نشره في عام 1959م. ثم جاء بعده كتاب «السـدو: الأسـاليب الفنية للحياكـة البدوية» لرونـا كرايـتن (1989) بالتعاون من جمعية السـدو (الجمعيـة التعاونيـة الحرفية للسـدو لاحقا) حيث شـرحت فيـه من جديد حول نـول ونقوش السـدو، مـع وصـف كامـل ودقيـق لخطـوات حياكـة السـدو. أما بالنسـبة لزخارف، ونقوش السدو فقد كانت مسـتوحاة من بيئـة الصحراء ومـا يوجد فيها مـن أحياء حيوانية ونباتيـة، وجمادات.

من أبسـط زخـارف السـدو هى نقشـة «الحباب» أو «الحبوب» (الشـكل 1) حيث تعبر هذه النقشـة عن الحبـوب الجافـة الممثلة بـالأرز، أو الشـعير، أو الحنطة التي يسـتعملها أهل الباديـة في طعامهم. هذه النقشـة غالبـا مـا تظهر علـى جانـب أو جانبي قطعة السـدو على شـكل خطـوط أفقيـة قصيـرة (بطـول 4 خيوط سـداة متراصة جنبـا إلى جنـب) على جانـب، أو جانبي قطعة السـدو، وبشـكل متبـادل يتكرر فيـه لونين هما فى الغالـب الأبيض، والأسـود وقـد يكون بألـوان أخرى أقل شـيوعا مثل الأحمر، والأسـود أو البرتقالي والأسـود ونحوهـا. أيضـا، نقشـة «الضِّليعَـة» أو «الضِّلـع» (الشـكل 1) فهي شـبية بنقشـة الحبـوب، إلا أنها أكثر إسـتطاله وتنسـج تبادليا وسـط نسـيج من لون مغاير للونين المسـتخدمين في هذه النقشة، ومسـماها مأخوذ من شـكل أضلاع الصدر. أما نقشـة «ضروس الخيل» (الشـكل 1) فهى من مسـماها مأخوذة مـن ضروس أو أسـنان الخيل وهى نقشـة أكبر من الحبوب ويسـتخدم فيهـا لونان أيضـا كما فى نقشـة الحبوب. مـن النقوش السـائدة، أيضا، فى منسـوجات السـدو نقشـة صغيرة تسـمى «العـين» أو «العيون» (الشـكل 1) وهى عبارة ظهـور خيـوط سـداة بيضـاء على شـكل نقـاط ضمن منسـوجة سـداة سـوداء أو العكـس بالعكـس، وقـد سـميت هـذه النقشـة بالعيـون لأنهـا تشـبه العيون الناظـرة أو المحدقـة من خلال النسـيج الأسـود.

أمـا نقشـة «العويرجـان» (الشـكل 1) فقد اشـتق إسـمها من تعرجـات كثبان رمـال الصحـراء، والبعض يرجعهـا لفكـرة «التسـبيح» وذكر الله جل وعـلا، وهذه النقشـة تبدو للعيان على شـكل سلسـلة هرمية طولية تكونها مثلثات ذات لونين أساسـين همـا فى الغالب اللون الأبيض والأحمر المنسـوجان على خلفية سـوداء (العازمي، 2015). وتأتى بعد ذلك نقشـة «المذخرة» (الشـكل 1) أو النبات المزهر، وهى نقشـة

متطورة من العويرجان. نقشـة المذخـر غالبا ما تكون خيوطهـا ضعف نقشـة العويرجان ومن أشـهر أشـكال نقوشـها الشـكل المعين الذى يبـدو لأول وهلـة كمثلثي العويرجـان وقد التصقا تارة من مـن ناحية ضلع القاعدة وتارة أخرى بالتبـادل من ناحيـة رؤوس المثلثات.

وتعتبر نقشـة «الشـجرة» (الشـكل 2) مـن أجمل نقـوش السـدو، وأكثرهـا تعقيـدا وتنوعـا. تقع نقشـة الشـجرة في قلـب منسـوجة السـدو، وقد سـميت هذه النقشـة بالشـجرة لتنوع وحـدات التصميـم فيها. فهي كأنها جذع شـجرة تتفرع منـه أغصـان وأوراق، أو نقوش متعـددة، ومتنوعة. تختلف نقشـة الشـجرة عـن المذخر والعويرجـان فى أنهـا تتكـون خيـوط سـداتها في الغالب من لونين همـا الأبيض والأسـود. أما نقشـة العويرجان والمذخـر فيدخل معهمـا اللون الأحمر. كذلك فإن نقشـة العويرجـان تكـرر فيها نفـس الوحـدة الهندسـية وهي المثلـث، والمذخـر يتكـرر فيـه الشـكل المعـين أو بعض تفريعاته، إلا أن نقشـة الشـجرة يدخل فيهـا كل ما تحب الناسـجة أن تضيفـه إلى منسـوجتها من نقـوش أو رموز إنسـانية، أو حيوانيـة، أو نباتية، أو جماديـة، وغير ذلك. فمن الأشـكال التى وجدت تزين نقشـة الشجرة المشط، والعقرب، والحيـة، واليامعة أو الحرز، والمـرأة، والهودج، والجمل، والـتراجى أو حلق الأذن، والبرائن أو الوسـم وهى إشـارات لتحديـد الهوية القبليـة أو الملكية الشـخصية للأفراد أو الهوية القبلية للناسـجة، ثـم أضيفت الطائرة، والصـاروخ، وطلقـات الرصاص، والقنابل بشـكل متكرر بعـد غزو العـراق للكويـت في 2/8/1990م.



الشكل (2): نقشتا الشجرة تتوسطان طوليا قطعتا نسيج سدو خيطتا مع بعض لعمل بساط.

نقشة «الرقم» (الشكل 3) هى أيضا من النقوش المشهورة فى السدو إلا أن أسلوب تنفيذها مختلف عن النقوش سالفة الذكر، حيث تلف خيوط اللحمة حول السداة، وتغطيها على شكل مثلثات أو مربعات متعددة الألوان متصلة من ناحية زواياها أو أضلاعها. ولعل كلمة «الرقم» مأخوذة من الستر أي أن خيوط اللحمة ترقم أو تستر خيوط السداة. تستخدم هذه النقشة بكثرة في البسط، والمساند أو الوسائد، وقواطع بيت الشعر. من أنواع هذه النقشة «الرقم» وهي عبارة عن 8-10 مثلثات متعددة الألوان تمتد على العرض الواحد للمنسوجة ولكن بدون نظام محدد. أما نقشة «الجنح الحنبلية» فهى شبيه بنقشة الرقم إلا أنه إذا استخدمت عدة ألوان فى تصميم مثلثاتها، فإن تلك الألوان تستخدم وتكرر بنظام ثابت ومحدد (الشكل 3). يأتي بعد ذلك نقشة «الشنف الحنبلية» (الشكل 3) وهى 4-5 مثلثات تحاك فى وسط منسوجة السدو، وقد تقطع نقشة الشجرة أو العويرجان أو المذخر. توجد أيضا نقشة «الحنبلية» (الشكل 3) وهي على شكل معين كبير كعنصر زخرفة يتوسط منسوجة السدو، ويتكون من خمسة ألوان مختلفة على الأقل يحيط بعضها بعضا، أى على شكل معين فى قلب المعين الآخر. نظرا للوقت الطويل الذي تأخذه هذه النقشة في تنفيذها فإنها غير دارجة كثيرا. كذلك اشتق من هذه النقشة نقشة أخرى يطلق عليها «نصف حنبلية» (الشكل 3) وهى نصف نقشة الحنبلية. أما نقشة «رقم حنبلية» (الشكل 3) فإنها تتكون بلف خيط اللحمة حول مجموعة من خيوط السداة.

بعد نسج السدو، والمضي في تشكيله لعمل العدول، أو الخروج، أو المزاود فإن الحاجة تبرز لخياطة أطراف تلك الحقائب المختلفة الأحجام، والأغراض، ومن هنا ظهرت الحاجة «للدرز الزخرفي». من تلك النقوش المستخدمة فى الدرز «ضراس» وهى شبيه بالأضراس أو الأسنان الطاحنة، و«إخشاب» المحكمة الصلبة كالخشب فى حياكتها، و«الحبة» المشتقة من الحبوب المستعملة فى البادية. أما الأهداب، أو الجدايل، أو الكراكيش فتزين بها أطراف الحقائب المعمولة من السدو كما تستخدم السفايف، والمراقيص لتزيين الإبل، والهوادج.

نظرا لإعتقاد أهل البادية بالعين، والسحر، والحسد فإن نساءهم جنحن لإستعمال الودع، أو الأصداف البحرية التي حصلن عليها من أهل المدينة القريبين من البحر، كما إستخدمن أيضا أنواعا من الخرز الأزرق أو الفيروزي لإبعاد العين، أو الحسد عنهن، وعن أبنائهن، وأفراد عائلاتهن.



الشكل (3): نقوش الرقم المختلفة منسوجة بالعرض وتظهر من بينها نقوش طولية للسدو من أهمها نقوش الشجرة. الصورة لمقدمة قاطع بيت شعر من المجموعة الدائمة للجمعية التعاونية الحرفية للسدو.

مما تقدم نرى أن ثقافة أهل البادية، وعلومهم البسيطة التي نتجت عن التجربة والمشاهدة الشخصية المباشرة، أو العلم المتوارث أبا عن جد، أو أما عن جدة قد أثرت في حرفة السدو وبالذات في النقوش التي تزين منتجاتها المختلفة التي عبرت بشكل واضح، وصادق عن تلك الثقافة التلقائية في نوعيتها، العميقة في جذورها، والغنية في تعبيراتها، ويكفينا في هذا المقام ما نشر ضمن مجموعة مصورات «السدو» التي نشرت للمرة الثانية في عام 1982م من قول الشاعرة البدوية التي عبرت عن سعادتها، وأحاسيسها، وعلاقتها المباشرة بسدوها فقالت:

يوم أن اقضيت شغلي قبل تقضني

مزاودي خلصت واليوم أخشمها

النقش بالمزودة من شغلي وفني

فيها يدي عالمه ماحد يعلمها

الرقم والشنف شغله مايعوقني

والمفرشة عقب باكر ني نولها

باكر لشد القطين وزملهم دني

كل على نضوها شالت ولا يمها

أثر ثقافة المدينة على حرفة ومنتجات السدو

لقد كان اندماج بعض القبائل التي سكنت بادية الكويت متفاوتا مع سكان الحواضر أو المدن الكويتية منذ البدايات الأولى لنشأة دولة الكويت في بداية القرن السابع عشر (الهاجري، 2006). فأفراد قبيلة العتوب، على سبيل المثال، هم أول من تأقلموا مع حياة المدينة، واندمجوا مع مكوناتها السكانية بسرعة، ثم اشتغل معظمهم في المهن البحرية المختلفة من غوص على اللؤلؤ، والتجارة، وصيد الأسماك. إلا أن معظم القبائل الأخرى قد ارتبطت بالمدينة بما يسد إحتياجاتها، فكان أفرادها يقدمون للمدينة لبيع بعض منتجاتهم الحيوانية كالصوف، والسمن الحيواني، والإقط وغيرها من المواد، ولشراء ما يحتاجون إليه من أرز، وحنطة، سكر، وملح، وللعلاج في بعض الأحيان. وبقيت قبائل أخرى أبعد عن المدينة من الفريقين السابقين، تسكن البادية وتعيش على رعي الإبل والأغنام والماعز.

مما لا شك فيه أن طبيعة المدينة والحياة فيها يختلفان إلى حد كبير عن مثيلاتها في البادية. فطبيعة المدينة قائمة على الثبات والاستقرار، أما البادية فطبيعتها مبنية على التنقل والترحال. كذلك فإن حرف، ومهن، ومنتجات، وخدمات المدينة مرتبطة

بالثبات، والإستقرار اللذين هما من أهم سمات العيش في هذه البيئة الحضرية. في المقابل فإن حرف، ومهن، ومنتجات، وخدمات البادية مرتبطة ببيئة البادية ومتأثرة بحياة التنقل والترحال. من هنا نجد أن حرفة السدو التي كانت تمارس من خلال الناسجات المنتميات للقبائل التي انتقلت من العيش في البادية إلى السكن والإستقرار في المدينة قد تأثرت بشكل ملحوظ في كيفية وآلية ممارسة حرفة السدو، كما تأثرت طبيعة ونوعية منتجات السدو التقليدية لتظهر منتجات جديدة تتناسب في احتياجات التمدن والإستقرار في البيئة الجديدة.

أثر ثقافة المدينة على ممارسة حرفة حياكة السدو

نظرا لانتقال معظم أبناء وبنات القبائل البدوية من العيش في البادية إلى العيش في المدينة، فقد تدنت مع مرور الوقت الحاجة إلى ممارسة الناسجات المتمرسات لحرفة السدو بهدف إنتاج بيوت الشعر ومختلف منتجات السدو الأخرى التي كانت تستعمل إما لتأثيث بيت الشعر، أو لحفظ ونقل الأغذية والأمتعة الشخصية والعائلية المختلفة، أو لتزيين بيت الشعر، أو لتجهيز الهوادج لتنقلات النساء والأطفال، أو لتجهيز وتزيين الجمال والأحصنة. كذلك فإن هذه الحالة تعاظمت بعد توجه أغلبية بنات القبائل لتحصيل العلم والعمل في مختلف الوظائف المدنية، مما أدى وساهم مع مرور السنين إلى تنامي عزوف بنات القبائل اليافعات في السن والشابات على السواء عن تعلم أصول ومهارات ممارسة حرفة السدو، فإنحسرت بذلك أعداد الناسجات الممارسات لهذه الحرفة اليدوية التقليدية.

أثر ثقافة المدينة على تصميم نول (آلة حياكة) السدو

عند إستقصاء آثار عيش البدو في مدن وضواحي الكويت المختلفة عوضا عن العيش في البادية، نجد أن معظم الناسجات من نساء القبائل التي هاجرت للمدن والضواحي قد واجهن عددا من الصعوبات في نصب أنوالهن لممارسة حرفة السدو داخل منازلهن الحديثة ذات الأرضيات المبلطة بالكاشي الموزاييك أو السيراميك أو الرخام، بدلا من الأراضي الرملية السابقة التي عملن عليها في البادية. هذا التغيير في أرضية العمل وممارسة حرفة السدو، فرض عليهن واقعا جديدا كان السبب في تطوير تصميم نول السدو التقليدي إلى نول آخر يعمل بنفس الطريقة ولكنه في وضعية رأسية (قائمة). حافظ نول السدو الجديد على نفس أجزاء وطريقة عمل النول التقليدي الأصلي ولكن إختلفت مواد بنائه فأصبح له هيكل خشبي ومزود بكرسي لزيادة راحة الناسجة عند العمل عليه. كذلك فقد تم بعد الإنتقال من البادية إلى المدينة في معظم الأنوال الأرضية التقليدية تقنين الحد الأقصى لطول النول بما يتناسب من طول الفراغ المنزلي المتاح لنصب هذا النول. أما الجيل التالي من نول السدو فقد تم تصميمه ليتم النسج عليه في وضع رأسي. في التصميم الرأسي لنول السدو تم مراعاة الجوانب الأرجونومية (قياسات جسم الإنسان) وأصول الجلسة الصحية للناسجات، بهدف تشجيع البنات اليافعات والشابات على ممارسة حرفة السدو بأعلى مستوى من الراحة البدنية، والمهنية الحرفية، والجودة الإنتاجية.

أثر ثقافة المدينة على إختيار مواد إنتاج السدو

أما بالنسبة للتغير الذي طرأ على المواد الأولية لنسج مختلف منتجات السدو، فأولها تمثل في دخول خيوط القطن البيضاء لخط الإنتاج اليدوي للسدو جنبا إلى جنب مع الصوف الأبيض أو عوضا عنه في أغلب الأحيان. تم إستخدام خيوط القطن لعدة أسباب من أهمها:

- نصوع بياض خيوط القطن مقارنة بخيوط الصوف المائلة للإصفرار.
- جاهزية خيوط القطن للنسج في مقابل الحاجة لبذل الكثير من الجهد في تنظيف وغزل الصوف الأبيض وتجهيزه لعملية النسج.

* تـدني تكلفة خيـوط القطـن مقارنـة بتكلفـة خيوط الصوف .

* توفـير الوقـت والجهـد بإسـتخدام خيـوط القطـن الجاهزة للنسـج في مقابل خيوط الصـوف التي تحتاج للتجهـيز (تنظيـف وغزل وتلويـن) لتلـك العملية.

وفي العقديـن الماضيـين تـم إسـتخدام خيـوط الأكريلـك (أو مـا يطلـق عليـه محليـا عنـد البعـض بالصـوف الصناعـي) الملونـة بـدلا من خيـوط الصوف الطبيعـي التي تحتـاج للتلويـن والصباغـة اليدوية. هذا الإسـتخدام قلل من قيمة وجـودة منتجات السـدو التي كانـت تعتمد على إسـتعمال المـواد الطبيعيـة الصرفة. كذلـك فـإن الناسـجات قمـن بإسـتخدام الصبغـات والألـوان الكيميائيـة الـتي تبـاع في الأسـواق المحليـة والمسـتوردة من بعـض الـدول المجـاورة أو الصديقة بدلا عـن الصبغـات الطبيعيـة التي كانـت تؤخذ مـن البيئة المحليـة مثـل الفـوه، والعرجـون، والحنـة، والعصفـر، بالإضافـة للشـب والخل لتثبيـت الصبغـات الطبيعية بغـرض تلويـن خيـوط الصـوف المائلـة للبياض.

أثر ثقافة المدينة على رموز ونقوش السدو

أثـرت ثقافـة المدينـة علـى نقـوش وزخـارف السـدو بشكل ملحوظ، فقد ظهر ذلـك واضحا على مرحلتين. بـدأت المرحلـة الأولي بظهـور رمـوز مختلفـة للإنسـان علـى هيئـة رجـال الجيـش أو الحـرس الوطـني، أزواج أو أبنـاء أو أقـارب الناسـجات، مـن خـلال حياكـة أشـكالهم الرمزيـة بالـزي العسـكري، وظهـور أحـد الرتـب العسـكرية كالرقيـب المتمثلـة في ثلاثـة خطـوط محاكـة علـى شـكل ثلاثـة زوايـا متراصـة خلـف بعضهـا البعـض. كذلـك ظهـرت رمـوز لباصـات المـدارس، والسـيارات، وبعـض الكتابـات البسـيطة الـتي كانـت تحـاك إمـا علـى شـكل أحـرف أبجديـة متقطعـة أو علـى شـكل كلمـات مثـل كلمـة «الكويـت». ومـع تعمـق الثقافـة الدينيـة عنـد الناسـجات نتيجـة ذهـاب بعضهـن للصلاة في المسـاجد، أو سـماع دروس وخطـب رجـال الديـن في التلفزيـون أو الإذاعـة، أو التعلم في المـدارس، فقـد إختفـت رمـوز ذوات الأرواح مثـل الإنسـان ومختلـف أنـواع الحيوانـات والطيـور مـن نقـوش السـدو الـتي كانـت تظهـر في نقشـة الشـجرة، الـتي تنسـج علـى طـول منسـوجة السـدو، بسـبب شـيوع بعـض الأحاديـث النبويـة الشـريفة حـول تحريـم تصويـر ورسـم ذوات الأرواح. وبعـد السـكن في بيـوت حديثـة، ودخـول بعـض الأجهـزة الإلكترونيـة للمدينـة كالراديـو والمسـجلة، وبعـد مشـاهدة الطائـرات المختلفـة تطـير في سـماء الكويـت، دخلـت رمـوز هـذه العناصـر الجديـدة لتضـاف إلى قائمـة نقـوش ورمـوز السـدو الـتي تنسـج في نقشـة الشـجرة. ثـم بعـد غـزو الكويـت مـن قبـل جارتهـا العـراق وبعـد تحريـر الكويـت مـن الغـزو، ظهـرت نقـوش الطائـرات الحربيـة بتصاميـم مختلفـة، كمـا ظهـرت بعـض الأسـلحة كالصواريـخ والقنابـل ضمـن نقـوش السـدو. مـن هنـا يمكـن القـول، أن معايشـة ثقافـة المدينـة بمفهومهـا وتعريفهـا الشـاملين، قـد فتـح أبـواب المشـاهدة والخيـال عنـد ناسـجات السـدو المتمرسـات والحديثـات، فإنتجـن قطـع سـدو جميلـة كانـت تعكـس مـن خـلال نقوشـها وعناصـر الرمـز المختلفـة فيهـا عمـق ومـدي تلـك التغيـيرات.

أثر ثقافة المدينة على منتجات السدو

عندما كانت نسـاء وبنات القبائل يعشـن في البادية، فقد سـاد بشـكل عام على مختلف منتجاتهن من أعمال السـدو الجانبين الوظيفي والجمـالي. فالجانب الوظيفي قـد فرض نفسـه علـى جميـع تلـك المنتجـات المتمثلة بشـكل رئيسـي في بناء بيـت الشـعر وتجهـيزه بمختلف عناصـر التأثيـث الضرورية من بسـط، وزل، ومسـاند، وفرش، ومـزاود، وعدول، وخـروج. أمـا الجانب الجمالي فقـط بـرز بشـكل ملفـت للنظـر والإنتبـاه مـن خلال إختيارهـن وإسـتخدامهن الألـوان الجذابـة كالأحمـر، والأزرق، والأخضـر، والبرتقـالي، والعنـابي، بالإضافـة إلى الألـوان الطبيعيـة لمـا كن يتحصلـن عليه مـن صوف الأغنـام عنـد نسـج قطـع السـدو المختلفـة ليضفين على مسـاكنهن في بيئة الصحـراء الجرداء لمسـات فنية ملونـة غاية في الروعـة والجمال. كذلك برعت ناسـجات السـدو في تصميـم مختلـف أنـواع النقـوش الـتي تـم

ذكرها في متن هذه الدراسة، كما أظهرن ذلك ببراعة تامة من خلال تصميم وإنتاج السفايف والمراقيص لتزيين الجمال، والخيل، وهوادج النساء، ومقدمات بيوت الشعر، والأهداب أو الكراكيش التي كانت تزين المزاود، والعدول، والخروج. إلا أنه بعد إنتقال معظم سكان البادية إلي المدن والضواحي المختلفة والإنبهار بطبيعة وتنوع وإزدهار البيئة الحضرية الجديدة، فقد مالت بعض قطع السدو للبساطة في تكويناتها ونقوشها، مع الإحتفاظ إلى حد بعيد بهويتها البدوية. كذلك قل ظهور نقشة الشجرة التي طالما تباهت بها الناسجات المتميزات «الضفرات» من بعض منتجات السدو الحديثة لقلة عدد من يجدن إنتاجها، و لكون قطع السدو التي تحتوي على نقشة الشجرة تأخذ وقتا طويلا وجهدا كبيرا من الناسجات الحديثات اللاتي يملن لإنتاج أغزر وكسب مادي أسرع.

بالإضافة إلى ذلك، فقد ظهر نوع جديد من بيوت الشعر التي تتناسب مع حياة المدينة من خلال إستخدام نسيج السدو التقليدي لعمل بيوت الشعر التي تنصب على أعمدة وجمالونات حديدية لتبنى منها أماكن تجمع خاصة بالرجال خارج المساكن الحديثة تعرف بالديوانيات، بدلا من بناء بيوت الشعر التقليدية للسكن العائلي في البادية. وتدنت الحاجة لإنتاج المزاد والخروج والعدول بسبب توفر البدائل الحديثة لها، وبسبب زيادة إستقرار تلك القبائل البدوية في المدن والضواحي، وندرة الحاجة للتنقل والترحال في البادية.

بالإضافة إلي ماسبق ذكره، فقد قامت الجمعية التعاونية الحرفية للسدو من خلال بعض المصممين والمصممات المتعاونين معها بتصميم العديد من قطع الإكسسوارات المختلفة والحقائب، والفايلات، والمخاد أو الكوشيات, وبعض قطع الأثاث كالكراسي، والطاولات التي طعمت بمنسوجات السدو، فجمعت بذلك بين إبداع التصميم وأصالة الهوية. كذلك فقد إستعملت بعض نقوش السدو الشائعة كالعويرجان والمذخر والضليعة وضروس الخيل في تزيين بعض أباريق وأكواب الشاي، وعلب المحارم الورقية، وبعض أنسجة الملبوسات النسائية، والأواني الزجاجية والمعدنية على السواء. من هنا نجد أن ثقافة المدينة تركت آثارا إيجابية ملحوظة على حرفة ومنتجات السدو. وفي نفس الوقت فقد كان لهذه الثقافة آثارا سلبية على هذه الحرفة ومنتجاتها تمثلت في تدني الإقبال على منتجات السدو التقليدية المختلفة بسبب الإنتقال من البادية إلى المدينة للعيش، والعمل، والتعليم، مما أدي لتقلص الحاجات الأساسية التي ساهمت في إنتشار وشيوع إستعمال السدو في بيئة البادية.

مستقبل حرفة ومنتجات السدو في ظل تنامي ثقافة المدينة وتراجع ثقافة البادية

خلصت نتائج هذه الدراسة في الإجابة على أسئلة البحث، إلى أن الثقافة البدوية السائدة كان لها في الأصل دور كبير، ومؤثر في صياغة كل من حرفة، ومنتجات السدو، إلا أن تلك الآثار أخذت في الإنحسار بسبب التغييرات التي أصابت الحياة الاجتماعية والثقافة البدوية بعد الإحتكاك بمثيلاتها في المجتمع المدني نتيجة العيش في مدن وضواحي الكويت المختلفة.

وفي ظل دخول حياكة منسوجات السدو مجال التصنيع الآلي، وإنخفاض أسعار تلك المنتجات من بيوت شعر ومختلف عناصر تأثيثها والإكسسوارات المستخدمة في سد الإحتياجات الفردية والأسرية التي سبق تناولها في متن هذه الدراسة، ولمواجهة الإنحسار المتنامي في ممارسة حرفة السدو، فقد بات من الضروري إعادة دراسة وتقييم الجهود المبذولة حاليا من قبل كافة الأفراد والجهات المعنية بالمحافظة على حرفة السدو وتطوير منتجاتها لتتناسب مع التغييرات والتطورات التي طرأت على «المجتمع البدوي» بشكل خاص خاص، ولكي تتناسب مع التوجهات المعاصرة في الإنفتاح على مستهلكين «غير تقليديين» من جهة أخرى. كذلك بات من الضروري إيجاد قنوات وأدوات للتقارب بشكل عملي أفضل بين ثقافتي البادية والمدينة بهدف المزج بين أثريهما بشكل إيجابي للتأثير على ممارسة حرفة السدو، وتنويع الإنتاج من خلالها.

الخاتمة والتوصيات

مما سبق تناوله، يمكن القول بأن استشراف مستقبل حرفة ومنتجات السدو في ظل تناقص تأثير ثقافة البادية، وتنامي تأثيرات ثقافة المدينة ينذر بالخطورة التامة على استمرارية ممارسة هذه الحرفة التراثية الأصيلة، والمحافظة على أصالة ووجودة منتجاتها المختلفة ما لم يتم عمل ما يلي:

* إعادة النظر في مقومات استمرارية ممارسة حرفة السدو، والأسباب التي يمكن أن تشجع من جديد على زيادة ممارسة هذه الحرفة اليدوية التقليدية التراثية.
* فتح قنوات التقريب بين ثقافتي البادية والمدينة ثم إدماجهما مع بعض من خلال برامج التعليم والتدريب المختلفة لكيلا تكون إحداهما غريبة على الأخرى بشكل كبير.
* دراسة فكرة إعادة توظيف منتجات السدو التقليدية بشكل عصري يتناسب مع احتياجات المستهلكين الجدد.
* تحديد شرائح جديدة من المستهلكين التقليديين وغير التقليديين التي يمكن أن تكون سوقا استهلاكية جيدة لمنتجات السدو التقليدية أو الحديثة.
* تكثيف برامج وورش التدريب على ممارسة حرفة السدو بشكلها ومحتواها ومنتجاتها المطورة.
* الإرتقاء بمستوى جودة منتجات السدو مع مراعاته عدم رفع أسعار تلك المنتجات إلى مستويات غير منافسة لمثيلاتها من المنتجات المستوردة.
* فتح أسواق جديدة محليا وإقليميا وعالميا لمنتجات السدو التقليدية والحديثة.

المراجع العربية

* ابن خلدون، عبدالرحمن بن محمد (2004م). مقدمة ابن خلدون. تحقيق عبدالله محمد الدرويش، دار يعرب. دمشق: سوريا.
* إبن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم. لسان العرب. (الطبعة 3، 1993م). دار صادر، بيروت: لبنان.
* الجوهري، إسماعيل بن حماد. الصحاح: تاج اللغة وصحاح العربية. (الطبعة 4، 1987م)، دار العلم للملايين، جمهورية مصر العربية.
* الفيروزآبادي، محمد بن عمر الشيرازي. القاموس المحيط. (الطبعة 8، 2005م). مؤسسة الرسالة للطباعة وانشر والتوزيع. دمشق: الجمهورية السورية.
* القزويني الرازي، أحمد بن فارس بن زكريا. معجم مقاييس اللغة. (1979م)، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق: الجمهورية السورية.
* الهاجري، د.عبد الله والعنزي، محمد نايف مدخل إلى تاريخ الكويت الحديث والمعاصر،(الطبعة الأولي، 2006) مركز القرين للدراسات التاريخية، الكويت.
* يشوتي، محمد. الثقافة والحضارة والأيديولوجيا. علامات. (2005، العدد 24، ص58-51). مكناس: المغرب.
* العازمي، حمد (2016). مقابلة شخصية حول مسمات نقوش السدو. الكويت.
* الفوال، صلاح مصطفى (1983). البناء الاجتماعي للمجتمعات البدوية. دار الفكر العربي. القاهرة: جمهورية مصر العربية.
* الجمعية التعاونية الحرفية للسدو (الطبعة الثانية، 1982).مجموعةمصورات«السدو».دولةالكويت.
* كرايتن، رونا (1989). السدو: الأساليب الفنية وللحياكة البدوية. ترجمة عزة محمد كرارة. بيت السدو: الكويت.

المراجع الأجنبية

* Dickson, H.R.P. (1959). The Arab of the desert. George Allen amd Unwin: London.
* Tylor, Edward B. (1971). Primitive Culture: Researches into the development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Customs. Vol. 1. Bradbury, Evans, and CO., Printers. London: UK.

الصور

* الصور من الكاتب.



باب خشبي من الخارج و الداخل

مهارات ومعارف النجار التقليدي
في صناعة الأبواب العتيقة بمنطقة نفزاوة

أ. محمد الجزيراوي - كاتب من تونس

تقع منطقة نفزاوة في الجنوب الغربي التونسي، وهي ما يعرف اليوم بولاية قبلي على المستوى الإداري، تنقسم جغرافيا إلى جزئين: الأول شمالي انتشرت به واحات النخيل تبعا لوفرة المياه الطبيعية التي تنبع في شكل عيون عديدة مما أدى إلى استقرار الإنسان منذ القديم وليس وجود أقدم أثر بالبلاد التونسية حول عين بريمبة بالمنطقة إلا دليلا على ذلك[1]. والثاني جنوبي تمتد فيه الكثبان الرملية إلى حدود غدامس جنوبا وواد سوف غربا[2]، كانت تتنقل داخل هذا المجال مجموعة من القبائل ذات الأصل العربي وأخرى بربرية معتمدة على تربية الماشية في نشاطها الاقتصادي.

لقد انعكس هذا التباين في نمط العيش على طبيعة الحرف في كل جهة، فبينما ساد في الأولى حرف البناء وصناعة الخوص مثلا، انتشر في الثانية النسيج والأواني الجلدية... وقد ساهمت هذه العزلة الجغرافية للمنطقة في الحفاظ على التقنيات الحرفية، وهو ما نلاحظه أيضا في البلدان المغربية في المناطق الجبلية والصحراوية، وحتى في أكثر البلدان تقدما توجد الحرف التقليدية أكثر في الأرياف مما هو موجود بالمدن والقرى.

تتعلق هذه الدراسة بالأبواب العتيقة بمنطقة نفزاوة الشمالية خلال الفترة الممتدة من أواخر القرن التاسع عشر إلى أوائل القرن العشرين وهي ثمرة عمل ميداني ضمن موضوع عام يعنى بالمسكن التقليدي بقرى الواحات الصحراوية بالجنوب التونسي والتي امتدت من صائفة سنة 2006 إلى أوائل سنة2011.

ستتناول هذه الورقة العلمية هذا الموضوع من خلال عنصرين يهتم أولهما بالوصف الاتنوغرافي للأبواب التقليدية للمنطقة موضوع الدرس بأصنافها المختلفة وأجزائها المتعددة، دون أن ننسى أن نلقي نظرة عن الصنعة والصانع، في حين سيعمل الجزء الثاني على إبراز مواهبه ومعارفه و تطور تقنياته بما تكون لديه من خبرة وتجربة ومهارة... على اعتبار أن «اتفاقية صون التراث الثقافي غير المادي» لسنة 2003، ركزت بالأساس على «المهارات والمعارف المتصلة بالفنون الحرفية أكثر من المنتجات في حد ذاتها، إذ يقصد بالتراث الثقافي غير المادي تلك الممارسات والتصورات وأشكال التعبير والمعارف والمهارات وما يرتبط بها من آلات وقطع ومصنوعات وأماكن ثقافية التي تعتبرها الجماعات والمجموعات وأحيانا الأفراد: جزء من تراثهم الثقافي»[3].

النِّجَارةُ و«النَّجَّارهْ»

1 - لمحة تاريخية عن النّجارة:

ورد في لسان العرب بأن « النَّجَرُ: القطع، ومنه نجر النّجار، وقد نجّر العود نجرا، التهذيب، والنجر نحت الخشبة، نجرها ينجرها نجرا: نحتها، ونُجارة العود ما انتحت منه عند النجرّ. والنجّار: صاحب النّجر وحرفته النّجارة»[4]. ويضيف ابن خلدون في «فصل في صناعة النجارة بأن «هذه الصناعة من (ضرورات) العمران، ومادتها الخشب»[5].

أما عن تاريخ هذه المهنة يحدثنا ابن خلدون أن أقدم ذكر للنجارة ورد عند الحديث عن سفينة نوح[6]، كما أكد على أن عدّة فلاسفة حكماء من اليونان القديم كانوا يشتغلون هذه المهنة[7]. أما في العصر الوسيط فتحدثنا المصادر عن استخدم المسلمين لنجارة الخشب في صنع المنابر و «المقاصير» ببعض الجوامع[8]. ثم وفي العهد التركي عمت البلاد منتجات خشبية جديدة أهمها الصناديق والمحامل[9]، ومع مطلع القرن العشرين غزت البلاد التونسية منتجات القارة الأوروبية من الخشب، خاصة الايطالية والفرنسية في إطار التغلغل الاقتصادي الاستعماري وإغراق الأسواق بالبضائع المنافسة للمنتجات الخشبية المحلية.

كانت الحرف في المدن الكبرى تنقسم الى طوائف مهنية تتمركز بحسب توزيع تفاضلي على كامل مساحة المدينة[10]، حيث تكون صناعة الذهب مثلا بالقرب من المسجد ومقرّات الحكم، ثم تأتي فيما بعد البقية بتدرج يرتكز على إبعاد الصناعات الملوثة للبيئة الى «الأرباض» وحتى خارج الأسوار. كانت النجارة من بين الحرف التي تقع في أطراف المدينة مثلها مثل صناعة النحاس والبرادع والغرابيل[11].

يشرع الطفل في التعلم والتكوين المهني في النجارة منذ الصغر، عادة ما يكون في البداية اختياريا وعفويا، ثم يصبح إلزاميا، وتتطلب هذه الحرفة مهارة وممارسة طويلة لوصول مرحلة الخبرة لتوفير منتج ذي جودة عالية. كان التعليم يقتصر على الابن أو الطفل المتبنى، وقد كانت ظاهرة توارث المهن ظاهرة راسخة في المجتمعات التقليدية الريفية و الحضرية على حد السواء ويعود ذلك بالأساس إلى سعي بعض العائلات إلى تنمية رأس مالها الاجتماعي وتدعيم المكانة المادية الأمر الذي لا يتيسر إلا عبر الحفاظ على الإرث المهني.

2 - حرفة النَّجَارَة في نفزاوة:

تعود أصول «النَّجـارة» بنفـزاوة إلى منطقة تطاوين من الجنـوب الغربي التونـسي وبالتحديد مـن قصر أولاد دباب، وإذا ما عرفنا أنهم سـود البشـرة، فـان ذلك يحيلنا على أنـه ربما تكـون أصولهـم الأولى مـن افريقيا جنوب الصحـراء، مما يدفعنـا إلى التأكيد، مـن الآن، على التنوع الاثني للمرجعيـات المتدخلة في هذه الحرفـة. فبالإضافة للبربر السـكان الأصليين والعـرب الوافديـن منذ القرن السـابع ميـلادي، ثـم في القرن الحادي عشـر مـع قدوم بـني هلال وبـني سـليم، تتجمـع بالمنطقة عـدّة عائلات ذات أصـول افريقيـة تمتهـن خدمـة الأرض في إطار ما عرف بنظام «الخماسـة» في الواحـات (أي الحصول على نصيـب الخمس من المحصـول)، وخاصة مهـن النجارة والحـدادة، ويعرف هؤلاء محليا باسـم « الشواشـين».

هـذه الأصـول المختلفـة لمكونـات المجتمـع المحلي بنفـزاوة كان له تأثـير كبـير في تراثها الحرفي، لذلـك نراها مشـابهة لتلك التي توجـد في أصقاع مختلفـة من العالم سـواء في مادة الصنـع ومراحله أو في الشـكل والتقنيات، توارثتهـا الأجيـال في المـكان والزمـان وتطـورت تبعـا لحاجياتهـم الـتي تلائـم بيئتهـم، ممـا يمنحهـا بعدين اثنـين في الانتمـاء للخـاص، المحلـي وفي نفـس الوقت العـام، الكوني.

اسـتقر نجارو الخشـب في بداية الأمربقرية بوعبدالله علـى السـفح الجنـوبي لجبـل حلّوص ثـم انتقـل عدد كبير منهـم إلى القرى المجاورة ولاسـيما الكـبرى والبعيدة منها مثـل قبلي القديمـة والمنصـورة ودوز في بداية القرن العشـرين، بل هناك مـن هاجر نحو مدن أخـرى أبعد مثل مدينـة قفصة حيث شـجعهم إقبال فلاحي هـذه الجهة على المحاريث الـتي يصنعها على الاسـتقرار هناك. لكن أغلبيتهـم ظل في القريـة الأولى والتصقت بهـم المهنة إلى أن غـدت لقبـا عائليا رسـميا لمعظمهم، ولم تشـهد هذه المهنـة التقليدية تغيرا في مسـارها نحو عائـلات أخرى بل ظلت في نطاق نفـس المجموعة القرويـة والعائلية.

كانـت الطلبـات علـى منتجاتهـم قليلة لذلـك كان الواحـد منهم يعمـل في توفير مختلـف المصنوعات، لكن مـع تطـور الطلـب أصبح يوجـد فيمـا بينهم ما يشـبه الاختصاص حيـث حذق بعضهـم نجارة «الزبـوسي» أو «نجارة العـود» أو ما يسـمى أيضا «نجـارة الحطب»، أو النجارة العـربي (مقابل النجارة المكننـة المعاصرة). يوفر المختـص في هذا المجال كل ما ينتج من خشـب الأشـجار المثمـرة مثل الرمـان والمشـماش وخاصة شـجر الزيتون من المهاريـس والقصـاع وأيـادي الأدوات الفلاحية.

أمـا الزبـوسي أو الزبوزي أو كمـا حرّفـت بالمنطقة الى «نجارة الدبـوس»، مشـتقة مـن لفظـة «الزبوسـة» L'oléastre وهـي شـجرة الزيتـون البرّيـة الـتي تتميز بالصلابـة والقـدرة علـى مقاومة التسـوس[12].

في حين اكتسـب البعـض الآخر مهارة فائقـة في نجارة خشـب النخيـل وبالتحديـد في صنـع الأبـواب وألـواح السـقوف التي تسـمى «رِبْعِي»، تسـمى نجارة الخشـب في الحواضر «نجـارة البيوضي» وتختـص في توفير الأثاث المنزلي مثـل الأسـرة والخزائن والكـراسي والطـاولات... تتخـذ من الخشـب الأبيـض والأحمر مـادة لهـا والمتأتي مـن أشـجار الصنوبـر والفلـين وغيرهمـا مـن الغابات الجبليـة وحتى مـن خـارج البلاد.

كان النّجـار في ربـوع واحـات نفزاوة يمارس نشـاطه في مسـكنه، فتـارة يجلـس في ركـن مـن أركان صحـن «الحوش» أي المسـكن وتارة في السـقيفة، كما يمكن أن تشـاهده في بعض الأحيان أمام بيته أو في إحدى الساحات العامة وخاصة في الأسـواق الأسـبوعية منتصبا مثل غيره مـن الباعة، يباشـر مهنته ويبيـع منتوجه.

لـم يكـن نجار هـذه القرى مثـل نظـيره في الحواضر الكـبرى، فقـد كان هـذا الأخير يوفر لنفسـه ورشـة قارة ربما تكون ضمن سـوق خاص مثلمـا كان في مدينة تونس العتيقة أو في الأزقة الفرعية، بـل كان، في كثير من الأحيان، يفضـل العمل مباشـرة عند الحريـف خاصـة إذا ما وفر هـذا الأخير المـادة الأوليـة. لذلك فهـو يتجـول في أزقة وأنهـج القرى ومخلاتـه التي تحتـوي أدواته علـى ظهره، كان يتنقل عند الطلـب لصنع الأبـواب الكبيرة على عين المكان نظـرا لثقل وزنها وعـدم توفر الطرقـات التي تربط بين القـرى ووسـائل النقل القـادرة على حملهـا، كما أن



تسترة مستقيم الظهر

أغلب النجارين لم يكن باستطاعتهم توفير المواد الأولية لقلة ذات اليد لشراء المادة الأولية، ثم إن أغلبهم لا يملك نخيلا في الواحة توفر له مادة الخشب الضرورية.

3 - أدوات النِّجارة في نفزاوة:

يعمل النجار بأدوات تقليدية بسيطة وحتى بدائية في كثير من الأحيان «وظلّت تقنياتها الحالية قريبة من تلك التي كانت سائدة في الأزمنة البعيدة»[13]، يصنعها بنفسه بعد أن يوفر له الحداد أجزائها الحديدية، ومن أهم ما يميز أدواته رغم قلة عددها وخفة وزنها أنها متعددة الوظائف، تساهم، كما سنرى، في تطوير التقنيات المعتمدة في نجارة الأبواب، أدوات محدودة العدد وصغيرة الحجم وخفيفة الوزن لكنها ذات قدرة إنتاجية كبيرة جدا، فلا توجد واحدة منها يقتصر استعمالها على مهمة واحدة. ومنها حسب تصنيف وظيفي:

أ - أدوات القص والثقب:

- المنشار: بأنواعه المختلفة ومنها منشار «بوزوز» الخاص بقص الألواح الخشبية، وسمي «بوزوز» لأن استعماله يتم عن طريق شخصين، ويستعمل في تجزئة جذع النخلة الى ألواح. أما المنشار الثاني فيعرف بـ«التِسترة» ويوجد منها صنفان: الأول محدب الظهر ويستعمل لقص العود والثاني مستقيم الظهر ويوظف في قص خشب النخيل.

- المشعب: أداة الثقب، وتتكون من جزأين، ينقسم الأول بدوره إلى مقبض خشبي وقضيب حديدي صغير حاد الرأس وهو المشعب، أما الجزء الثاني فيتركب من قطعتين من الخشب في شكل زاوية قائمة وتسمى «عصاة السير»، وخيط عادة ما يكون من الجلد ويسمى «سير».



تسترة محدبة الظهر

- المشفرة: تتكون من مقبض خشبي وقطعة حديد حادة الرأس، تستعمل بالطرق على الجزء الخشبي باليد إن كان الخشب هشا وبالمطرقة إن كان صلبا.

ب - أدوات التنظيف:

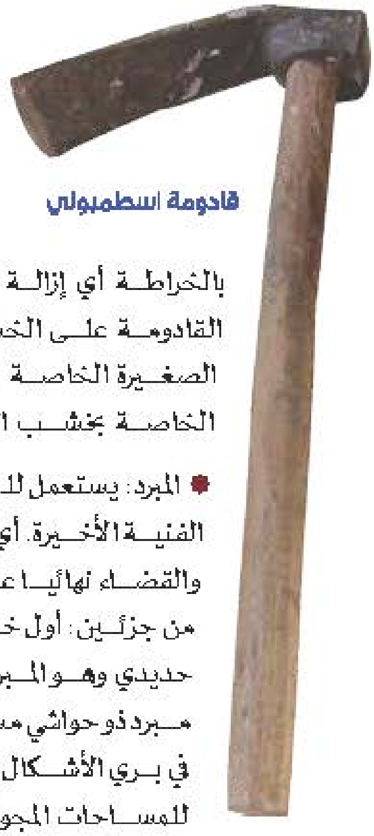
- القادومة: وتتكون من مجموعة أصناف بحسب المهمة والحجم:

- «قادومة» الخشب: وهي الخاصة بنجارة خشب النخيل، عادة ما تكون كبيرة الحجم نظرا لما يتطلبه قطع الأخشاب الكبيرة من أداة ذات فاعلية وجدوى في المساحات المهمة. تستعمل هذه القادومة لعمل الزوايا القائمة أي «تربيع» الألواح أي الزاوية القائمة.

- «قادومة» العود: وتسمى «قادومة اسطمبولي»، تكون صغيرة أو متوسطة الحجم، إضافة لنجارة العود تقوم بدور المطرقة نظرا لكون قعرها بمثابة كتلة حديدية مسطحة وبدور الكلاّب عندما يتعلق الأمر بنزع المسامير العالقة في الخشب، نظرا لوجود ثقب في وسطها.

هذا النوع من الأدوات، انطلاقا من الاسم، يحيل على صناعة السفن في تركيا وفي عدة دول أخرى، مما يدل على عالمية الأدوات والتقنيات وانعدام الحدود والمركزية، فربما توجد أداة معينة لدى شعب من شعوب ساحل البحر كما يمكن أن تؤدي نفس الدور في أعماق الصحراء. هذا الالتقاء في الثقافة المادية إنما يدل على أن تناقل الخبرات والمعارف يتم بكل يسر ويدعم التوجه نحو الاقتناع بالتثاقف والالتقاء الحضاري، ودور عامل الاحتكاك أو التواصل مع الآخر في اختراق مسار الصنائعي أينما كان[14].

- المخرطة: يدل اسمها عن مهمتها، حيث تقوم



قادومة اسطمبولي



مخرطة يدوية

بالخراطة أي إزالة الشوائب التي تتركها القادومة على الخشب، وهناك المخرطة الصغيرة الخاصة بالعود والمخرطة الكبيرة الخاصة بخشب النخيل.

- المبرد: يستعمل لـ «finition»، أي للمسات الفنية الأخيرة، أي وضع اللمسات الأخيرة والقضاء نهائيا على الشوائب، وهو أداة من جزئين: أول خشبي وهو المقبض، وثاني حديدي وهو المبرد، وهناك شكلين للمبرد: مبرد ذو حواشي مستقيمة والذي يستعمل في بري الأشكال المكعبة والمبرد المحدب للمساحات المجوفة والمحدبة والاسطوانية.

جـ - أدوات التقسيم والربط:

- «الصبّار»: وهي مسامير غليظة من خشب الزيتون، تستعمل لشق الجذوع بعد إسقاط النخلة أرضا. لا يقل عددها عن ثلاثة: اثنان صغيران وواحد أكبر منهما بقليل ويسمى «كِلُوفي» لأن استعماله يتم عندما يعجز الأولين عن شق الجذع فيضعه النجار بينهما، لذلك يسمى أيضا «داسُوش».
- الفأس: آلة حادة تستعمل لقطع النخيل.
- المسامير: تستعمل المسامير الخشبية والحديدية للربط.
- الحبل: يقوم بدور «serre et joint»، أي شد وربط أجزاء الباب بعضها ببعض، حيث يلف الحبل على الباب في مرحلته النهائية ويربط بقوة ليبقى لمدة قد تتجاوز يومين، مما يساهم في تثبيت أماكن الربط أكثر.

د - أدوات الطرق والقيس:

- المطرقة: تستعمل لتثبيت المسامير في أماكنها.
- الخيط: يستعمل خيط مصنوع من الصوف لرسم الخطوط، فبعد أن يغطّس في الماء، يغمس في الرماد لكي تبقى آثاره مرسومة على الخشب، مما يساهم في التحديد الدقيق للأبعاد والزوايا والمقاسات.
- اليد: تستعمل اليد لقيس الأطوال ومنها: الذراع وهي المسافة الفاصلة بين المرفق والإصبع الأوسط ثم العظمة وهي المسافة الفاصلة بين المرفق وآخر نقطة من قبضة اليد، ثم الشبر وهو المسافة الفاصلة بين الإبهام والخنصر عندما تكون أصابع اليد مفتوحة على أقصى اتساعها، وأخيرا «فم كلب» وهي المسافة بين الإبهام والسبابة في انفتاح عادي.

كما تستعمل أصابع اليد في وضعية الضم فيقال: إصبع وإصبعان وثلاثة أو أربعة أو خمسة أصابع، وهنا نلاحظ القيمة المضافة ليد الحرفي التي تصبح أداة قيس إضافة لكونها الأداة الرئيسية في الحرف التقليدية، كما أن الأدوات في حد ذاتها لا تعدو أن تكون إلا امتدادا لليد[15]، التي تظل الأداة الأساسية في الإنتاج التقليدي[16]، وربما من خلال هذه المعطيات نرى أن أغلب التصنيفات لهذه المهن تفضل مصطلح الصناعات أو الحرف اليدوية أكثر من تداول مصطلحات كالفنون الشعبية أو الصناعات التقليدية.

نلاحظ هنا مدى ارتبط هذه الحرفة، مثل عدة حرف أخرى، باليد، فلا يكتفي هذا الجزء من جسم الإنسان بالقص والحفر والشق، إنما يوظفه الحرفي للقيام بعملية قيس الأطوال، مما يضاعف في منح الحرفة طابعه اليدوي بامتياز. كما أن اليد ستتمتع بقيمة مضافة عندما يكون صاحبها ذو مهارة عالية

ومعرفة دقيقة لأنها لا تتحرك إراديا إنما تأتيها الأوامر من عند العقل المفكر، ولتصبح عندئذ اليد بدورها مجرد أداة، وبالتالي فان اليد ذات العضلات المفتولة غير ذي جدوى ما لم تصاحبها فطنة وذكاء. حذق الحداد أيضا توظيف الأدوات بحركات متنوعة، سريعة أو بطيئة بحسب ما تتطلبه مرحلة الصنع أولا وبحسب ما لدى الحرفي من مهارة ثانيا.

المعارف والمهارات وتطوير التقنيات

يتكون الباب من جزأين: «السلوم» وألواح خشب النخيل. يصنع النجار، أولا، «السلوم» من أعواد شجر الزيتون بقياسات مختلفة ثم يلصق عليه الألواح الخشبية، ليثبت فيما بعد الأقفال والصفائح الحديدية. ثم يقوم بتركيبه بنفسه في مكانه بمداخل المساكن والدور. تتعدد الأبواب بالمنطقة موضوع الدراسة، فهناك باب بمصراع واحد عادة ما يكون للدور في أحجام مختلفة، باب بمصراعين ويثبت في مداخل المساكن وفي أغلب الأحيان تبقى إحدى مصراعيه مفتوحة، وباب بمصراعين و«خوخة»، وهي باب صغير في إحدى الدفتين تفتح لدخول الإنسان لتلافي تكرار فتح المصارع نظرا لثقل حجمه.

يُعتبر الباب نتاج طبيعي للظروف البيئية والاجتماعية والاقتصادية للمجتمع والفترة التي ظهر فيها فمن خلاله يمكن لنا اكتشاف الطابع المحلي للمعمار ولاسيما الحرف المساهمة في مجال البناء. أما الأبواب العتيقة فتعني تلك الأبواب القديمة، ف« العتيق: القديم من كل شيء حتى قالوا رجل عتيق أي قديم... والبيت العتيق بمكة لقدمه لأنه أول بيت وضع للناس»[17].

هذا العنصر المعماري، المانع الكاشف كما يقال، تطور مع الزمن وغدا اليوم يصنع من مختلف المواد نظرا لتطور العلوم والتقنيات، وقد تمكننا هذه الدراسة ملاحظة التغيير والتبدل الذي طرأ فيه خلال فترة زمنية محددة، فلم يكن الجنوب التونسي بمعزل عن هذه التحولات التي تدعمت بتطور المستوى المعيشي للسكان ورغبتهم في «مواكبة العصر». كما كان دور النجار سببا من أسباب تدهور صناعة أبواب خشب النخيل بانسياقه خلف رغبات الحريف فترك ارث الأجداد وبدّل أدواته بآلات كهربائية أرهقته ماديا بسبب القروض ومعنويا بجهله لكيفية تشغيلها وجسديا ببتر أصابعه. كان عليه عدم إهدار رأسماله الحرفي المتكون من المهارات والمعارف والخبرات واستثمارها في النجارة العصرية.

لم يتراوح النجار التقليدي مكانه فيما يتعلق بالتقنيات بل حاول تطويرها بما اكتسبه من خبرة وما لديه من مهارة وما وفد عليه من خارج المنطقة أو بما طلبه المستهلك من إضافات رأى فيها ابتكارا تقنيا جديدا يمكن أن يساهم في مزيد من الجودة على منتوجه. استفاد النجار التقليدي في مستوى بعض الجزئيات التي لم تفقد الأبواب طابعها المحلي ووظيفتها الأصلية بل دعمت جودتها وضاعفت من أناقتها وفاعليتها وطول عمرها. كما مكنت هذه المعارف التجريبية من تجنب الأخطاء وعدم تكرارها في حقل حذق المهارة[18].

لسنا ندعي هنا بكون النجار النفزاوي قد خلق لوحده هذه التطورات التقنية، فالمعالم الأثرية المنتشرة في الجنوب التونسي وفي كل الصحراء تكثر بها الأبواب التي تحمل ملامح التحولات، كما تحدثنا المصادر عن توافد السوافة من الجزائر والغدامسية من ليبيا على المنطقة، لكننا سنتقدم نتائج لبحث ميداني تمّ مع نجارين من المنطقة وعلى أبواب لا تزال مثبتة في معمار المنطقة السكني والديني، فالتقنيات عندئذ طوعها النجار المحلي وأصبحت من مصادر مهنته وجزء من هويته. فالتراث الثقافي غير المادي يتميز بكونه تراث جامع ليس له حدود، تتناقله الشعوب وتتداوله الحضارات المتزامنة أو المتلاحقة فيما بينها بما يلاءم خصوصياتها ودون أن ينتزع منها صفة الانتماء.

استعمل النجار التقليدي في صناعة أبوابه مجموعة من التقنيات التي تطورت عبر الزمن، ويبدو ربط الخشب المكون للباب وحماية هذا الأخير كانت من أولويات الحرفي، كما لم يترك جانبا بعض العناصر المملة له مثل الأقفال والمطارق.



تقنية الربط الأنثى والذكر



تقنية الربط عن طريق الحز

1 – الربط:

أ- المسامير:

كان الأوائل من النجارين يستعملون جلود الحيوانات لربط أجزاء الباب بعضها ببعض مثل جيرانهم في بلاد الجريد[19]، ثم بمرور الزمن أصبحوا يعتمدون على المسامير الخشبية، فبعد ثقب الخشب بالمشعب يتم إدخال المسمار المصنوع من خشب الزيتون المقوى وطرقه بقوة، عندما يأخذ مكانه يتم قص الشوائب الزائدة بالمنشار.

شرع بعض النجارين فيما بعد في استعمال المسمار الحديدي اثر انتشار ورشات الحدادة التقليدية بالمنطقة ويسمى «مسمار حدّادي»، تصنع المسامير ذات الرؤوس المسطحة، ثم بدأ عدد منهم يجلب المسامير ذات الرؤوس المحدبة من حدادي مدينة صفاقس. كانت أحجام المسامير تختلف من حيث حجمها كلما تغير حجم الباب، كما أنها تختلف من موضع لآخر في الباب الواحد، فهي صغيرة عندما يتعلق الأمر بربط ألواح خشب النخيل بالسلوم العود مثلا، ويكبر حجمها ويتضاعف طولها عندما يتم ربط ألف الباب على ألواح النخيل والملطم وربما يكون بأعداد أكبر لمضاعفة متانة الربط.

تبدو المسامير من خارج الباب في شكل صفوف مستقيمة حينا ومقوسة حينا آخر تبعا لاستقامة أو اعوجاج العوارض الداخلية للباب. كما يمكن أن يضيف النجار بعض المسامير للزينة في أشكال مختلفة كالمثلث والدائرة نظرا لتوفر الفراغات والمساحات التي يمكن استغلالها.

ب- الأنثى والذكر:

وهي من أقدم وسائل الربط في النجارة، وتتمثل هذه التقنية في نحت تجويف في قطعة ويسمى «أنثى» وافريز في الأخرى ويسمى «ذكر» ليتم وصلهما مع بعضهما، وقد ذكر ابن خلدون هذه التقنية عند نجاري عصره «ومثل تهيئة القطع من الخشب بصناعة الخرط يحكم بريها وتشكيلها، ثم تؤلف على نسب مقدرة وتلحم الدساتير فتبدو لمرأى العين ملتحمة»[20]. تستعمل هذه التقنية في الأبواب العتيقة بنفزاوة في ربط الألواح الخشبية بعضها ببعض.

جـ- الحز والنقر:

يستعمل النجار هذه التقنية في ربط أجزاء «السلوم»، فقد كان النجار يحدث حزا في رجل الباب عن طريق المنشار بحسب عرض وسمك العارضة، تطورت التقنية فيما بعد عندما أصبح ينقر أي يحفر الرجل باستعمال المشفرة ليحدث ثقبا يدخل فيه «اللسان» الذي نحته في طرف العارضة. مما أضفى على الجزء الداخلي من الباب مسحة من الجمال كانت غائبة عند توظيف التقنية الأولى.

2 – إجراءات حماية:

أ- من التآكل:

وظّف النجار بعض المواد الأخرى لحماية الباب الخشبي من المخاطر الطبيعية والصعوبات التقنية، ومن أهمها القصدير والحديد. ففي الأماكن من الباب التي تتعرض أكثر من غيرها للتآكل بفعل احتكاكها بالجدران يتم وضع قطع من الحديد، هذه المادة الصلبة.

يستغل النجار نفس هذا الامتياز لمادة الحديد لمقاومة الرطوبة التي قد تتصاعد من الأرض، فيتمي الباب من الأسفل بقطع من الحديد.



قفل حديدي



قفل الغراب

ب - من التلف:

لم يكن النجار يدهن أبوابه من أجل الزينة إنما لأجل حمايتها من التلف وخاصة لكي لا تبرز ألياف الخشب من مكانها فتؤذي من يلمسها. كان النجار يوظف لأجل هذه المهمة في بادئ الأمر الشمع الذي يتم جلبه من مناطق مختلفة من البلاد ومن خارجها من قبل تجار متجولون بين القرى يسمون «شَيَّادَةٌ» ومفردها «شَيَّادٌ».

بعد هذه المرحلة أصبح يستعمل الصابون الأخضر الذي يصنع على عين المكان من طرف نساء اختصصن في هذه الحرفة باستعمال بقايا زيت الزيتون، ثم منذ حلول المستعمر الفرنسي بالمنطقة بدأ النجار والأهالي استخدام الدهن الاصطناعي الذي قطع كليا مع اللون الطبيعي للأبواب فأصبحت ترى ألوانا مختلفة للمساكن، تميزت من بينها أبواب الزوايا والمساجد باللون الأخضر.

3 - الأقفال والمطارق:

هناك أقفال من الخشب وأخرى من الحديد، كما توجد أقفال تستعمل فيها مفاتيح وأخرى بدونها، وهذه الأخيرة أكثر عددا في الباب الواحد من الأولى وتتركز جميعها من الداخل.

أ - الأقفال:

تتعدد الأقفال في الباب الواحد من الأبواب العتيقة لدور ومساكن قرى واحات نفزاوة، ويعود ذلك أساسا لانعدام الأمن في المنطقة خلال فترات طويلة، بداية من حكم العثماني وصولا الى الاستعمار الفرنسي. لذلك عمل النجار على تنويعها والبحث عن الجديد القادم إليه من خارج المنطقة أو الذي عمل على تطويره بنفسه.

- القفل الخشبي: يتكون هذا القفل من: جزء مثبت بالباب يحتوي على مزلاج وثان بالجدار وجزء ثالث وهو المفتاح، ويحفر في المزلاج ثقوبا بقياس معلوم ثم يثبت في الباب من الداخل ويحمل المفتاح الخشبي أيضا مسامير ناتئة تقابل تلك الثقوب، يدخل المفتاح من خلال كوة بالجدار ولا يمكن لمفتاح أن يفتح باب آخر مطلقا.

- القفل الحديدي: هناك نوعين من الأقفال الحديدية: «قفل أنثى» وعادة ما يستعمل للغرف داخل المسكن لأنه لا يمكن فتحه إلا من الخارج، و«قفل ذكر» يستعمل في الباب الرئيسي للمسكن لأنه يمكن من فتح الباب من الداخل والخارج. يتغير حجم المفتاح بتغير حجم الباب. ويُقد للفتحة التي يلج منها المفتاح للقفل المثبت من الداخل قطعة من القصدير تسمى وردة لتمنع تآكل الخشب أثناء استعمال المفتاح.

- الغراب: وهو قفل من الخشب يتم وضعه عموديا من داخل الباب، يشد عند الغلق بطرق مختلفة:

عن طريق قطعة خشب صغير تثبت بجانب «الغراب» وتمرر تحته عندما يرفع مما يمنعه من النزول.

عن طريق لوحة صغيرة تلصق بالغراب وتكون متحركة عن طريق تمفصل يمكنها من تثبيته مرفوعا.

عن طريق مفتاح خشبي يعمل بنفس طريقة المفتاح الخشبي المذكور أعلاه، وتكون الثقوب الثلاثة في اللوحة الخشبية المقابلة مباشرة للغراب من الداخل.

- المهج: هو قفل من الخشب يتم وضعه أفقيا من داخل الباب، وفي أغلب الأحيان يكون هناك اثنتان واحدة في كل مصراع أو دفة بالتعبير المحلي، حيث يمرر عند الرغبة في إغلاقه نحو الدفة الأخرى عن طريق ثغرة أولى في الملطم الأول وثغرة ثانية في الملطم الثاني.





وردة باب غرفة



حلقة باب غرفة









حلقات باب مسكن

- البلج: وهو قضيب حديدي يثبت عادة في المصراع الثابت من الباب عن طريق حلقتين، وتكون الحلقة الثالثة في الدفة المقابلة، ويكفي تحريكه عن طريق المقبض الحديدي فيه حتى يتحرك في اتجاهها ليغلق الباب من الداخل.
- الغانجو: وهو من حديد ويربط بين الجدار ومصراع الباب، إذ يثبت في حلقة حديدية في الجدار الجانبي وعند الغلق يؤخذ جزأه الثاني وهو عبارة عن قضيب حديدي رأسه معقوف ويوضع في حلقة ثانية مثبتة بدفة الباب.

ب - المطارق:

رغم كون المطرقة من صنع الحداد الذي تفنن في إتقانها إلا أن النجار من يقوم بتثبيتها، وتسمى في هذه المنطقة «دقاقة» أو «طبطابة». وقد تنوعت أشكالها وتعددت أحجامها بين باب مدخل المسكن الرئيسي وباب الغرف غير أن دورها واحد، إذ هي بمثابة الجرس في أبواب أيامنا هذه، وعادة ما يكون للباب مطرقتين، لكننا وجدنا أبوابا في منطقة نفزاوة تحمل ثلاثة مطارق، وهي:

- مطرقة على الدفة اليسرى وهي المسماة «الشَنْدَلِي» ويستعملها حسب الاتفاق الرجال.
- مطرقة على الدفة اليمنى للباب وتسمى «الرَّذَّاسَة» وتستعملها النساء.
- مطرقة أصغر منهما بقليل ومثبتة أسفل مطرقة النساء وهي تخصص للأطفال الصغار.

تختلف حلقات هذه الأنواع الثلاث من المطارق عند طرقها لأن كل منها يحدث رنينا مختلفا ومميزا يعرّف بجنس الطارق وبسنّه سواء كان امرأة أو رجل أو طفلا. كما تختلف أحجامها وأشكالها وأشكال الزينة التي تحتويها.

لقد مس هذا التنوع في تطور التقنيات مختلف مكونات الباب ومراحل صنعه، إن دل على شيء فهو يدل على القيمة المهمة للصانع الذي هو جزء من المجتمع المحلي، ولكونه فرد منه فهو يعبر عن ثقافته من خلال الأبواب العتيقة التي تصبح إرثا للمجموعة وليس فقط للمجموعة الحرفية المنتجة التي وضعت لفترات طويلة في مراتب دنيا اجتماعيا ووقع تهميشها معرفيا. قد تنصفها مثل هذه الدراسات في مستوى التدليل على قدراتها الذهنية التي ساهمت في التطور التقني ومدى تمثلها لعادات وتقاليد المجتمع من خلال تنويع دلالات الرموز والأشكال التي يحتويها الباب.

لم تكن الطبيعة بخيلة مع سكان الصحراء والفيافي فوفرت لهم مواد استفادوا منها قدر المستطاع لسد حاجياتهم الطبيعية، فلتوفير المسكن اللائق الذي يؤمن حرمة البيت عمل سكان قرى واحات نفزاوة وتجاربها خاصة على استغلال جذوع النخيل المتوفرة بكثرة فصنعوا منها ألواحا ومن الزياتين هياكل تشدها لتكون معا أبوابا.

كما لم يكد النجار «يشرب صنعته» حتى سعى إلى تطوير ما أمكن تطويره مستفيدا بخبرة طويلة ومهارة عالية لأجل مزيد من الجودة وتماشيا مع العصر هذا العصر الذي أقفل أبوابه



الشندلي والدراسة وحلقة الصغار

أما هــذا المنتــوج التقليدي لمــا يزيد عن ثلاثين ســنة بداعــي العولمة، ليتــم فتحها عنــوة بفضل تضافر جهــود العاملين في قطــاع الصناعات التقليدية من ســلطة رســمية بالتشــريعات القانونية والتشــجيعات الماديــة والباحثين بمزيد من التعمق في البحــث وخاصة بعزيمة بعض النجاريــن الأوفيــاء لــتراث أســلافهم، مما مكــن من العودة لخشــب النخيــل في صنــع أبــواب عصريــة متجــذرة في أصولها مســتفيدة من «ذاكرة تقنيــة» تقليدية[21].

الهوامش

1 – Gragueb (A.) et Mtimet (A.), La préhistoire en Tunisie et au Maghreb, Alif Edition, Tunis1989, p. 32.

2 – أنظر الخريطة المصاحبة.

3 – المــادة الثانية من اتفاقية بشــأن صــون التراث الثقافي غــير المــادي، منظمــة الأمــم المتحــدة للتربيــة والعلم والثقافة، باريــس، 2003.

4 – ابن منظور (جمال الدين)، لســان العــرب، دار صادر، بيروت 2004، الطبعة03، المجلد 14، ص197.

5 – ابــن خلــدون عبــد الرحمــان)، المقدمــة، دار الفجــر للــتراث، الطبعــة الأولى، القاهــرة 2004، ص 493.

6 – نفس المصدر، ص 494.

7 – نفس المصدر، نفس الصفحة.

8 – Marcais (G.), L'art musulman, Quadrige/ Presses universitaires de France, 1991,p. 6.

9 – Bayram(A.), « L'artisanat du bois en Tunisie, Le mobilier traditionnel tunisien aux 19éme et 20éme siècles », Cahiers des Arts et Traditions populaires, N 10, 1990, p. 238.

10 – Djait (H.), « La conquête arabe et l'émirat », In : l'histoire de la Tunisie : Le moyen Age, Collectif, Ed. STD, 1975, p55.

11 – Revault (J.), Arts traditionnels en Tunisie, ONA, 1967, p. 09.

12 – صولــة (عماد)، «مهنــة النجارة: الهويــة والتغيّر»، أعمــال منتــدى نــور الديــن سريــب للتاريــخ الاجتماعي، الكتاب الســادس: المهن، إشراف الدكتور ســالم الأبيض، منشــورات اللجنــة الثقافيــة المحلية بجرجيس، الطبعــة الأولى 2009، ص 152.

13 – Ginestous (P.), «Introduction à l'étude de l'industrie du bois en Tunisie», 70éme Congrès de l'Association française pour l'avancement des sciences, Tunis, Mai1951, p. 12.

14 – أيــوب (عبد الرحمان)، «الحــرف التقليدية ومواترة حــذق المهــارات»، مجلــة الحيــاة الثقافيــة، تونــس، 2008، ع 182، ص25.

15 – البقلوطــي (الناصر)، «العمارة الســكنية والســكن التقليــدي بالجنــوب التونســي»، مجلــة المأثــورات الشــعبية، قطــر، جويليــة 1994، عــدد 35، ص23.

16 – أيوب، الحرف، نفس المرجع، ص 24.

17 – ابــن منظور، لســان العــرب، نفس الصــدر، المجلد 10، ص27.

18 – أيوب، الحرف، نفس المرجع، ص 26.

19 – M'rabet (A.), L'art de bâtir au Jérid ; étude d'une architecture vernaculaire du sud tunisien, Contraste édition, Sousse, 2004, p. 50.

20 – ابن خلدون، المقدمة، نفس المصدر، ص 494.

21 – أيوب، الحرف، نفس المرجع، ص 26.

الصور

* الصور من الكاتب.



سلطنة عُمان وحفظ تراثها الموسيقي

"مركزُ عُمان للموسيقى التقليدية"

50 ألف وثيقية مؤرشفة لمختلف الفنون الموسيقية والأدائية العُمانية ومشروع لرقمنة ملايين البيانات وإتاحتها للباحثين

أ. سيد أحمد رضا - كاتب من البحرين

سلطنةُ عُمان، عالم من الإنفرادات، فإلى جانب امتيازها بتضاريسها الجغرافية، وخصوصيتها الثقافية، تتموقعُ السلطة في موقع هام في شبه الجزيرة العربية، ومنطقة الخليج العربي، ما جعلها بلاداً تتعددُ جغرافيتها وطبيعتها، بين الصحراء القاحلة، والبحر الغني، والمناطق الخضراء، والوديان والعيون، كما جعل من أناسها خليطاً عرقياً، ما وفر حوضاً جينياً متعدداً لانصهار الأجناس والأعراق، في بوتقة واحدةٌ

تحت مسمى «الإنسان العُماني»، الذي وائم كل هذا التعددُ ليخلق منهُ وحدةً ثقافية، وهوية لها انفراداتها ومشتركاتها مع المحيط العربي والعالمي، ولهذه الإنفرادات والمشتركات، تمثلاتها العديدة، سواء على صعيد السوسيولوجيا المجتمعية، أو في البنى الحضارية والثقافية؛ ومن أبرز هذه التمثلات والتمظهرات التي تمحورت حولها كل هذه المشارب، الثقافة الشعبية العُمانية، وقسمها الهام: الموسيقى التقليدية، موضوع تقريرنا، الذي أتبعناهُ بحوارٍ عام، مع الباحث مسلم بن أحمد الكثيري، رئيس «مركز عُمان للموسيقى التقليدية»، الجهة المسؤولة عن حفظ ومتابعة تغيرات هذا الإرث العُماني.

عُمان .. موجزٌ بانورامي

إن عُمان، من حيثُ تاريخها الممتد حتى البدايات الأولى للحضارة الإنسانية، ضاربة في عمق التاريخ، نظراً لكونها كانت على اتصال وثيق بالحضارات القديمة: حضارات بلاد ما بين النهرين، والهند، والصين، وفارس، إلى جانب الحضارات التالية في الشرق الأفريقي، وقد أطلق عليها السومريون اسم «مجان»، وهذا يبين مدى عمق هذه الدولة القديمة، التي أضحت فيما بعد «قوة بحرية مؤثرة، امتدت علاقتها وصلاتها إلى الصين، والولايات المتحدة، وبريطانيا، وفرنسا، واستقبل سفراؤها في عواصم تلك الدول وغيرها قبل قرون من الزمن»[1].

ويلفتُ كتاب «سلطنة عُمان في 20 عاماً؛ الوعد والوفاء»، بأن الحفريات الأثرية أظهرت بأن «تاريخ الحضارة الإنسانية في عُمان موغل في القدم إلا انه، انطلاقاً من المعطيات التاريخية الراهنة، يصعب الذهاب في متابعة هذا التاريخ إلى أبعد من الألف الثاني عشر قبل الميلاد، ففي تلك الحقبة كانت عُمان قد خرجت لتوها من العصر الجليدي الأخير وكانت بالتالي أكثر رطوبة وخضرة وسكاناً من أيامنا الراهنة»[2].

ويعدُ تاريخُ، عُمان السياسي والاجتماعي والاقتصادي غنياً بالتفاصيل، بيد أنا نكتفي بالإشارة إلى أن عُمان تعدُ «أقدم دولة عربية مستقلة ذات سيادة موجودة اليوم»، كما يقول المؤرخ وندل فيليبس[3]، الذي يوردُ بشأن تسمية (عُمان)، العديد من الأخبار، «أن أصل اسم عُمان غير واضح، إذ يعتقد البعض أنه يعني (السلام) ويقول العالم الجغرافي (ياقوت) الذي عاش في القرن الثالث عشر الميلادي في كتابه (المعجم الجغرافي) -يقصد معجم البلدان- إن كلمة عُمان مشتقة من كلمات مثل أمانا وتعني (البقاء في مكان ما) بيد أن هناك آراء أخرى، المؤرخ الكفيف الإمام نور الدين عبد الله بن حميد بن سلوم السالمي، يقول نقلاً عن ابن خلدون في كتابه (تحفة الأعيان بسيرة أهل عُمان) إن البلاد سميت باسم شخص يدعى عُمان بن قحطان، لأنه كان أول عربي يستقر هناك بعد السيل المدمر الذي حطم سد مأرب، غير أن هذا المؤلف يقول بعد ذلك في الكتاب ذاته: إن البلاد أطلق عليها اسم واد، يسمى عُمان»[4].

وانتقالاً للعصر الحاضر، تبلغُ مساحة سلطنة عُمان الإجمالية، حوالي (309) ألف كيلومتر مربع، وتقع «في الجنوب الشرقي لشبه الجزيرة العربية ويحدها البحر من جانبين، بحر عمان من الجانب الشمالي الشرقي والمحيط الهندي من الجانب الجنوبي الشرقي، بينما ترتبط السلطنة في حدودها البرية مع المملكة العربية السعودية من الغرب والجمهورية اليمنية من الجنوب وتحدها من الشمال دولة الإمارات العربية»[5]، فيما تسود معظم أراضيها «طبيعة صحراوية تشمل سهول حصوية ومناطق كثبان رملية تشكل أكبرها رمال آل وهيبة في الشرق ورمال الربع الخالي في الغرب، كما وتطل على ساحل يمتد أكثر من 3165 كيلومتر تقريباً، يبدأ من أقصى الجنوب الشرقي حيثُ بحر العرب ومدخل المحيط الهندي، حتى ينتهي عند مسندم شمالاً ليطل على مضيق هرمز الاستراتيجي حيثُ مدخل الخليج العربي»[6].

هذه الجغرافيا والتاريخ، منحت عُمان أهمية خاصة امتازت بها عن جاراتها في شبه الجزيرة العربية، إذ «كانت عُمان، المحاطة ببحر العرب من جانب والمحيط الهندي من جانب آخر، تحتل الجانب الأكبر من شرقي الجزيرة



2

جانب يعكس البيئة والجغرافيا العُمانية في منطقة مسقط القديمة

العربيــة، الممتــد من حضرمــوت إلى قطــر. وقد اســتفاد العُمانيــون من موقــع بلادهــم الفريد بين بــلاد الرافدين وســواحل شــبه الجزيرة الهندية وشــرق أفريقيــا؛ فلعبوا دوراً رئيســاً في علم الملاحة منذُ أكثر من خمســة آلاف سنة، فركبــوا البحر حتى عرفوا به، وأمســوا مهرة في نقل البضائع الهندية إلى الغرب، فأبحروا بســفنهم بين الهنــد والفرات، بــل اســتأثروا بالتجــارة، وأحكمــوا ســيطرتهم عليها دون الشــعوب الأخرى على المحيــط الهندي»[7].

أمــا علــى الصعيــد السياســي، والــذي أكــدهُ وندل فيليبــس في كــون عُمــان أقــدم الــدول العربيــة ذات الســيادة، فــإن المؤرخــين والباحثــين يبينــون بــأن ذلك يعــودُ إلى فجــر الإســلام، كمــا يرتبــطُ بجــزء عقائــدي، يتفــردُ بهِ أهــل عُمــان، «ففي القــرن الثالــث الميلادي، وبعــد وفاة ثالــث الخلفاء الراشــدين، عثمــان بن عفان، شــهدت عُمــان حدثــاً تاريخياً شــديد الأهميــة تمثل في قراءة جديدة للإســلام كانت تعرف بالإباضيــة، التي كان مصدرهــا البصــرة؛ فقد رفــض أتباع الإباضيــة فكرة أن الإمامــة يجب أن تقتصر علــى قريش دون ســواها، ورأوا بدل ذلك أنها إنمــا لأعلمهم بعلوم الديــن وفنون القتال، أياً كانت قبيلتــهُ وأياً كان عرقه»[8]، وهــذا ما جعلها بمنأى عن ســلطة الخلافــة في بغداد.

أبعاد ثقافية وموسيقية

لعبت كل هــذه العوامل، التي بيناها بشــكل مقتضب، دورها في تشــكيل ثقافة الإنســان العُماني، وإعطاءه هويته على مــر التاريــخ. وكان للموقع الجغــرافي أهميتــهُ البارزة في تشــكيل هــذه الثقافة، كونــهُ عامل مهم ينعكسُ على الإنســان، إلى جانب كون الجغرافيا الســاحلية، تســهمُ في تصدير واســتيراد مختلــف الثقافات والفنون، فكما أشــار الباحثــون، لعبت التجــارة دورها في التاريــخ العُماني، وهذا بالطبع انعكــس على التكوينــات الداخليــة، التي خلقت تنويعــاً ثقافيــاً، كمــا أثــرت من ناحيتهــا علــى الثقافات الأخــرى، «كان ســاحل عُمان فيمــا مضى من زمــان أرضاً تتصف بصفتــين قل أن تجتمعــا لأرض واحــدة تعبيراً عن حيوية متجــددة عرفت هــذه الأرض: فهــي أرض جاذبة، وهي أيضاً مُرســلة»[9]، إذ جذب ســاحلُ عُمــان العديد من الأعراق البشــرية من آســيا كالبلوش، والفرس، واللواتيا، وكان هــذا الســاحل مرســلاً، «حين نــزح عنهــا عُمانيون استوطنوا الساحل الشــرقي لأفريقيا والجزر الممتدة بطوله، وأقامــوا هنــاك امتــداداً للأرض الأم، ونشــروا الإســلام، وأسســوا في شــرق أفريقيا أمبراطوريــة عظيمة»[10].

ومــن هــؤلاء المســتوطنين في شــرق أفريقيــا وفدت العديد مــن التأثيرات الحضارية والفنــون، التي انصهرت

فيما بعد مع هذا المزيج، الذي سيجعلُ من الثقافة والفنون في عُمان مزيجاً من: فنون الأرض العُمانية، والفنون الإفرو - عُمانية، والآسيو-عُمانية. وهذا ينطبقُ على العنصر البشري القاطن لهذه الأرض، متعددة الأعراق، والتي صهرتهم حيوية أرض عُمان، «في بوتقة حضارية قوية صنعت منهم جميعاً شعباً واحداً دون تفرقة بين عرق أو جنس أو لون»[11].

ويهمنا من كل ذلك، ما يرتبطُ بموضوعنا حول الموسيقى العُمانية التقليدية، التي تشكلُ ركيزة أساسية من ركائز الثقافة الشعبية العُمانية، ومن هويتها، والتي اعتنت السلطنة بجمعها وتوثيقها، بأمر من حضرة السلطان قابوس بن سعيد آل بو سعيدي، عبر «مشروع جمع وتوثيق موسيقى عُمان التقليدية»، الذي نتج عنهُ «مركزُ عُمان للموسيقى التقليدية»، المؤسس عام (1983)، والذي انضم إلى عضوية «المجلس الدولي للموسيقى التقليدية» المنبثق عن «منظمة اليونسكو»، ليكون بذلك المركز الأول في المنطقة الخليجية والعربية، الذي يتمتع بالعضوية التضامنية لهذا المجلس الدولي.

وقبل الشروع في تفاصيل هذا المشروع الضخم، والذي استمر على مدى عقود، نودُ بادئ ذي بدء، أن نعرف الموسيقى الشعبية، مستعيرين تعريف الباحث سيمون جارجي، رئيس قسم الدراسات العربية والإسلامية، بجامعة جنيف، في سويسرا، والذي يرى بأن الموسيقى الشعبية هي «التعبير الخارجي بالأصوات والكلمات والحركات والإيقاعات، لكل ما ينبع من أعماق ضمير الشعب، ويخدمه في حياته اليومية»[12]، ويمتاز بجملة من الخصائص أهمها التركيب العروضي (الشعري)، والنغمي، والإيقاعي، والموضوعي أو الوظائفي، والحركات الرقصية، التي ترتكز عليها في مختلف أنواعها[13].

وهذا ما تؤكدهُ الخلاصة بعد دراسة الموسيقى التقليدية العُمانية، التي بينت بأن «فنون عُمان التقلدية سجل كامل لحياة أهل عُمان، ففي كل شلة من شلات غناء العُمانيين في كل مناسبة قصة حدث: سواء كان حدثاً يومياً، أو حدثاً قبلياً، أو حدثاً شخصياً»[14]. فالموسيقى التقليدية العُمانية «تمثل جزءاً من التراث التقليدي العُماني، فهذه الرقصات والإيقاعات والأشعار والأغاني الشجية لا تمارس هكذا بدون دوافع أو حافز بل ترتكز على الأصالة العُمانية العريقة، فكل شلة غنائية تمثل قصة الإنسان العُماني واعتزازه بأرضه مدفوعاً بعاداته وتقاليده العريقة، فهي توضح التفاعل المستمر بين الإنسان وبيئته، وتوضح ارتباطه الوثيق بتاريخه وعروبته، كما توضح صلته بالعالم الخارجي المحيط به وذلك من خلال امتزاج الفنون العُمانية بفنون الأرض الخليجية وبفنون البيئات الأفريقية والآسيوية، وكذلك من خلال التجارة عبر البحار منذُ آلاف السنين، بالإضافة إلى هجرات أبناء عُمان إلى سواحل أفريقيا منذُ عشرات السنين»[15].

"مركز عُمان للموسيقى التقليدية"

تأسس «مركزُ عُمان للموسيقى التقليدية»، في أغسطس (1983)، باعتباره «مؤسسة علمية إعلامية تعنى بجمع وتوثيق فنون عُمان التقليدية، والمحافظة عليها من آثار الزمن، ومتابعة هذه الفنون ميدانياً، وذلك للتعرف على التغييرات التي تحدث لها»[16]، وليكون مرتكزاً لـ«مشروع جمع وتوثيق الموسيقى التقليدية العُمانية». ومنذُ تأسيسة حتى يومنا هذا، امتلك المركز تجربة مهمة في اشتغاله على الجمع والتوثيق والدراسة لأنماط الموسيقى التقليدية، مؤسساً واحداً من أكبر الأرشيفات في منطقة الخليج العربي، والذي يضم أكثر من خمسين ألف وثيقة، بين سمعية، ومرئية، ومدونة، وصور فوتوغرافية، توثق لمعظم أنماط الغناء التقليدي، والفنون الأدائية العُمانية، وأعلامها وممارسيها، ومناسباتها، إلى جانب جمع وتوثيق جميع الآلات الموسيقية التقليدية، والأشعار والألحان ومختلف أنواع الإيقاعات، في معظم ولايات السلطنة، ومحافظاتها.

وجزاء هذا الاشتغال الدؤوب، حصل المركز على العديد من الجوائز، أهمها «جائزة المجلس الدولي للموسيقى»، من منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة (اليونسكو)، عام (2002)، و«جائزة المجتمع



3

إحدى الحفلات الموسيقية التي ينظمها (مركز عُمان للموسيقى التقليدية)

العربي للموسيقى»، عام (2005). كما أصدر المركز العديد من الإصدارات التوثيقية والتحليلية للموسيقى العُمانية والعربية، وأقام العشرات من الفعاليات، إلى جانب الندوات والمحاضرات، أهمها «الندوة الدولية لموسيقى عُمان التقليدية»، التي عقدت عام (1985)، بمشاركة عدد من المشتغلين بالفنون التقليدية من مختلف أنحاء العالم.

وكما أسلفنا، فإن «مشروع جمع وتوثيق الموسيقى التقليدية العُمانية»، ارتكز أساساً على «مركز عُمان للموسيقى التقليدية»، وقد قام بتنفيذ هذا المشروع فريق برئاسة الدكتور يوسف شوقي مصطفى، وحسين مصطفى شوقي، بصفته موثقاً عاماً، وممدوح السيد محمد الزيني، محرراً فنياً، وصالح بن ثويني العلوي، المساعد الفني المتفرغ، وعيد بن حريان الشيفري، المساعد الفني، بالإضافة لجمعة بن خميس الشيدي، وخلفان البرواني، المساعدان الفنيان المتدربان، اللذان انضما للتدريب على أصول وفنيات جمع وتوثيق الموسيقى التقليدية، وقاما بتنفيذ العمل الميداني، توثيقاً وتصويراً وتدويناً لنصوص الغناء التقليدي العُماني في مرحلة الجمع النوعي الشامل لهذه الفنون[17].

وقد حتمت سرعة البدء في هذا المشروع العديد من العوامل التي أوردها «التقرير الختامي» الذي أعدهُ الدكتور يوسف شوقي مصطفى، إلى جانب العديد من المصادر التي تتحدث عن هذا المشروع، وهذه العوامل تتصل في مجملها بطبيعة الفنون التقليدية، التي لا يتم تدوينها، ولا تحفظ وتتداول إلا بالطرق الأولية كالتداول من جيل لآخر مشافهةً، وعليه فإن ما حتم ضرورة حفظ هذه الفنون التقليدية العُمانية، رحيل العديد من رواة الأغاني التقليدية والعارفين بها، وبقاء قلة من الرواة الذين يمكن الاعتماد عليهم في الحفاظ على الغناء والرقص التقليدي العُماني في صورة تنتمي انتماءً حقيقاً إلى أصوله التاريخية.

كما شكل زحف الفنون الحديثة من غناء دارج محلياً وإقليمياً وعربياً وأجنبياً، ووصول هذا الأغاني للمجتمع العُماني المعاصر عبر مختلف الوسائط، تهديداً للأغنية التقليدية، وقد زاد هذا التهديد لهذا الإرث، اتساع مدى الإرسال الإذاعي والبث التلفزيوني العُماني، ليصل لمختلف المناطق والمحافظات «ما جعل من الممكن أن يشاهد العُمانيون في مسندم مثلاً فنون المنطقة الجنوبية أو يسمعوها». كل تلك العوامل جعلت من الملح الانطلاق في مشروع يوثق ويجمع الفنون التقليدية الخاصة بكل منطقة وبيئة من بيئات السلطنة المتنوعة.

وانطلق المشروع بقيادة الدكتور يوسف شوقي مصطفى، وإشراف وزير الإعلام آنذاك، عبد العزيز بن محمد الرواس، على مرحلتين، الأولى: المرحلة الاستطلاعية، والثانية: مرحلة الجمع النوعي الشامل، إذ تهدف المرحلة الاستطلاعية للتعرف على مختلف نوعيات وأنماط الفنون التقليدية العُمانية، ومواقع تمركزها، وأهم رواتها والعارفين بها من المعاصرين والسالفين، إلى جانب جمع أكبر قدر من المعلومات والمعطيات الفنية والتاريخية والاجتماعية والبيئية والديموغرافية عن هذه الفنون، وذلك لتذليل الطريق للمرحلة التالية.

واستغرقت المرحلة الاستطلاعية، (95) يوماً من الفريق المشتغل، جرى العمل خلالها في (26) موقعاً مختاراً على رقعة السلطنة، شملت المحافظات والولايات والمناطق التالية: مسندم، صحار، البريمي، عبرى، الرستاق، صور، سيق، جعلان، بني بوحسن، جعلان بن بو علي، محضة، نزوى، هيما، ثمريت، مدينة الحق، طوى اعتير، قيرون حيرتي، غدو، رواية، سمحة، مسحيلة، صلالة، طاقة، مرباط، ضلكوت، رخيوت.

تلا ذلك الشروع في مرحلة الجمع والتوثيق الشامل للموسيقى والفنون التقليدية التقليدية، إذ حققت هذه المرحلة هدفها في تسجيل جميع انواع وأنماط الغناء والرقص التقليدي العُماني دون استثناء لأي منها، في كل موقع من مواقع التجمعات السكانية ذات الأهمية الفولكلورية حثيما كانت ومهما بعدت، أو كان الطريق إليها شاقاً وخطراً[18]، نظراً للجغرافيا العُمانية، وقد شمل ذلك كل ولاية، وكل محافظة، وكل منطقة على رقعة أرض السلطنة.

وحققت هذه الطلعات وجولات الجمع والتوثيق أهدافها من خلال مراجعة قوائم أنماط الموسيقى التقليدية التي سبق التعرف عليها في الجولة الاستطلاعية، ومراجعة حصر الآلات الموسيقية التقليدية، إلى جانب مراجعة قائمة المناسبات التي تؤدى فيها فنون عُمان التقليدية، واستكمال تصوير عروض جميع أنماط الموسيقى التي يصاحبها آداء حركي[19].

الموسيقى التقليدية في عُمان

إن الحديث عن موسيقى الشعوبُ يتطلبُ من الدراسين العارفين بها، إعداد الدراسات التي تفي مختلف جوانب هذه الموسيقى وأصولها حقها، غير أننا نُحاولُ في هذا التقرير، تسليط الضوء على الموسيقى التقليدية العُمانية، باستعراضها بانورامياً، وبشكلٍ ملخص، لمختلف جوانبها التي بدت واضحة، بفضل العناية في الجمع والتوثيق، وتخصيص «مركز عُمان للموسيقى التقليدية» للحفاظ عليها، وملاحظة التغييرات الطارئة، وهذا ما استوضحناهُ في حوارنا مع رئيس المركز، الباحث مسلم بن أحمد الكثيري، في حوارٍ تابعٍ لهذا التقرير، حول المركز، والموسيقى العُمانية التقليدية بصورة عامة.

يؤكدُ الباحثون والانثروبولوجيون بأن الإنسان العُماني، من خلال بيئته وتاريخه الطويل، يتلخصُ في أحد عشر عنصراً، مشتركاً أو منفرداً مع محيطهِ في شبه الجزيرة العربية، هذه العناصر الإحدى عشر هي: الدين الإسلامي، السيف، الجمل، السفر عبر البحر، الصيد والغوص، الزراعة، الأعمال الحرفية واليدوية، الرعي، والاحتفال بالمناسبات الاجتماعية، والسمر والترويح والترفيه، وألعاب الصغار وألعاب الكبار[20]. وبطبيعة الحال فإن هذه العناصر، عناصر مشتركة لدى مختلف المجتمعات الإنسانية، بيد أن ما يميزها جملة من العوامل التفصيلية التي تعطي لشعبٍ ما هويتهُ الخاصة المختلفة عن الآخر، «ولذلك فإن تصنيف الفنون التقليدية لأي شعب من الشعوب لابد وأن ينبثق من ملامح حياة هذا الشعب، وأن يتطابق معها في كل مرحلة من مراحل تلك الحياة، ليكوّن في النهاية صورة حية مركبة متكاملة للخصائص المميزة لهذا الشعب، يرى فيها نفسه مميزاً محدداً بين الشعوب»[21].

وبالعودة للعناصر الإحدى عشر للشعب العُماني، فإن الباحثين في الفنون التقليدية العُمانية يؤكدون بأن «هناك تداخلاً عضوياً حيوياً مستمراً فيما بينها»[22]، هذا التداخل يتبين في العديد من المناسبات وأنواع الفنون، التي قد تمارس بصفتها خاصة بالبادية، وتمارس من جهة أخرى لأسباب وظيفية مختلفة،

فمثـلاً «هناك مــن فنــون التسـلية والترويــح والترفيه مـا قد يقـام لغير هــذا مــن أغـراض، وعلـى الأخص في فنــون الطنبــورة والمكـوارة والشـرح (في صــور) عندمـا تقـام لتخليـص مريض مــن روح جــان تسـلطت عليه فأمرضتــه»[23].

ويخلـصُ الباحثــون إلى أن التصنيــف لأنمـاط الغناء والرقــص التقليــدي الأقــرب إلى واقــع أهــل عُمــان، هو التصنيــف إلى الفصائل التاليــة: الفنون الدينيــة، فنون السـيف، فنــون الباديــة، فنــون البحــر، فنــون الصيد، فنون الزراعــة، فنون الرعــي، فنون الحــرف والصناعات البيئيــة، فنــون المناســبات الاجتماعيــة، فنون الســمر والترويــح، والألعــاب. وســندرجُ تفصيــلاً بالأنمــاط الموسـيقية التقليدية العُمانية التي يضمها كل فصيل من هــذه الفصائل، بالاسـتناد لما جـاءت في "التقرير النهائي لمشروع جمع وتوثيق الموسـيقى التقليدية العُمانية"، وفي كتـاب «من فنون عُمــان التقليديــة»، وفي الدليل المصور «أنماط الموسـيقى التقليدية العُمانية وآلاتها ومناسبات أدائها»، وهــي كالتالي:

1 – الموسيقى الدينية، وتضم:

- المولـد (المولود): ويقرأ في الاحتفال بمولد الرســول ﷺ، بالإضافة لليــالي الأثنين والخميس من كل أســبوع في بعــض ولايات الســلطنة، ويقـام أيضـاً في الاحتفال بعيــد الفطــر، وعيــد الأضـحى، وفي حفلات الــزواج، وعند الانتقــال إلى دار جديدة.
- المالــد: يقـام في المناســبات الــتي تقـرأ فيها الســيرة النبويــة.
- الحضـرة: تقتصـرُ إقامتهـا على مسـاجد «صلالة»، ومســاجد «مرباط».
- التيمينــة: تقام في مناســبة إتمام الطفــل حفظ القرآن الكريم كاملاً.
- التهلولــة: موكــب يســير في الأيــام التســعة الأولى من شــهر «ذي الحجة».
- قرنقشــوه (قرنقحوة، أو طوق طــوق، أو العقبة): تقام في ليلــة النصف من شــهر رمضان.
- الشـعبانية: تقـام احتفـالاً بليلـة النصـف مـن شـهر شــعبان.
- أحمــد الكبير: موكب يســير في اليوم الثاني مــن أيام عيد الأضحى.

2 – فنون السيف، وتضم:

القصافية، ولالا العود، والهمبل (الهبوت)، بالإضافة لـ:

- الرزحــة (الرزفة): تقام في الماضي اسـتعداداً لغزوة تقوم بها القبيلــة، أو احتفالاً بنصر تحقق، أو عندما تتوســط قبيلة بــين قبيلتــين متنازعتين، أو اســتعداداً لســفر البحر، والعودة من هذا الســفر، وبعد إطفــاء الحرائق، وعنــد بنــاء دار جديدة، وبعــد حصاد الحنطــة، وبعد جني التمر وعمل البســر، واحتفالاً بالأعــراس والختان وللتســلية والترويــح. أمــا في الوقت الحاضــر، فتقام للســمر والترفيه، واحتفالاً بالأعيــاد الوطنية، والأعياد الدينية، والأعــراس، وللترحيب بالضيوف الرســميون.
- العازي: يــؤدى هذا الفن متممــاً لفن الرزحــة وتالياً لها في معظم الأحيان.
- العيالــة والوهابية: تــؤدى في ذات المناســبات التي تقام فيها الرزحة قديمــاً وحديثاً.

3 – فنون البادية، وتضم:

همبــل البــوش، والوهابيــة البدويــة، والحــداء، بالإضافــة لـ:

- الرزحــة البدويــة (الرزفــة) والعازي البــدوي: تؤدى في الأعــراس والختان والأعياد قديمــاً، بالإضافة لتأديتها عنــد ذهاب الرجــال إلى الحــرب على ظهــور الهجن، وعودتهــم منتصرين.
- التغــرود: تــؤدى من قبــل مجموعة من راكــبي الجمال وهم متجهــون إلى غــزوة أو عائدين منهــا منتصرين، أو عنــد الســفر في رحلــة تجاريــة، كما تؤدى للســمر والترويح.
- الطارق: تؤدى من قبل اثنين من راكبي الجمال.
- الونــة: تؤدى في وقت راحلــة البدو ليلاً حيــثُ يغني برد لنفســه أو لمجموعة من أقرانه.



4

فن (العازي) يؤدى في الأعراس والاحتفالات الوطنية أو في المهرجانات الثقافية والسياحية

- الروح (الهوى): ينقسم هذا الفن إلى أربعة أقسام، حسب أقسام النهار وتؤدى للتسلية والترويح.

4 - فنون البحر:

تؤدى على سطح السفن التجارية، مواكبة لما يقوم به البحارة من أعمال يومية، وتضم: شلة المسبوك، وجرة الماشوه، وصبة الدقل (الدجل) وحرزة الدقل، بالإضافة لـ:

- الشوبانية: تؤدى على ظهر السفينة للتسلية والترويح، أما أثناء العمل أو أثناء الراحلة، كما تؤدى على أرض الساحل، حيث يقيمها البحارة للسمر والتسلية، وقد تشترك صغار بنات البحارة في الشوبانية، وخاصة في مناطق الجنوب.
- المديمة: تؤدى على ظهر السفينة أو على الساحل للتسلية والترويح عن النفس، سواء أثناء العمل أو الراحة.
- شلة الباورة: الغناء أثناء رفع الباورة (المرساة).
- شلة الفتيني: الغناء عند رفع شراع السفينة الصغير.
- رزحة البحر (شلة الغلمي): الغناء عند رفع الشراع الخلفي للسفينة.
- شلة الوسطى والعود: الغناء عند رفع الشراع الأوسط للسفينة.
- شلة البراعي: الغناء بعد رفع الشراع الكبير (العود) والرياح هادئة.
- شلة الحمول: يغنيها البحارة أثناء رفع البضائع إلى السفينة أو إنزالها.
- شلة العمار: الغناء أثناء العمل على إصلاح حبال السفينة، أو عند أول نوبة عمل مسائية.
- شلة المخطف: الغناء عند إنزال سفينة جديدة إلى البحر.
- غناء المسويل (المهويل): الغناء أثناء تنظيف جسد السفينة من العوالق والقواقع والأصداف، بعد إخراجها من الماء.

5 - فنون الصيد:

وتؤدى عند خروج الصيادين، أو عند عودتهم بالرزق، وتضم: النهمة، طيحة البحر (دقة البحر)، شلة السنبوك، الشوبانية، هيريا بو، وشلة العمار، التي تعدُ الوحيدة التي تؤدى أثناء إصلاح الصيادين لشباكهم التي تلفت أثناء الصيد.

6 - فنون الزراعة، وتضم:

غناء الحرث بالبوش (بالجمل)، وغناء الحرث بالثور والنساوة (الجازرة)، بالإضافة لـ:

- التصييف: الغناء أثناء جمع سيقان القمح وربطها في حزم.

- الدواسة: الغناء أثناء فصل حبات القمح من السنابل في آخر موسم الحصاد.
- السناوة: الغناء أثناء رفع المياه من الأفلاج والآبار.
- البسر: الغناء أثناء طبخ نوع معين من التمر ليتحول إلى حلوى.

7 - فنون الرعي وتضم:

رزحة الجبل، نداء سقاء الإبل، نداء سقاء الغنم، نداء رعي الغنم، نداء رعي البقر، نداء حلب البقر، بويه (لرضاعة الإبل)، باي باي، التوينان (لتسلية رعاة الإبل وإبلهم)، نانا، نداء ولادة الناقة.

8 - فنون الحرف والصناعات البيئية، وتضم:

غناء الطحان، غناء التحطيب، غناء الصياغة، بالإضافة لـ:

- الدبريرت: غناء يؤديه صانع الفخار أثناء عمله.
- غناء سيكولوكو: غناء يؤدى أثناء حصاد اللبان في المناطق الجبلية، ويتم باللغة الجبالية.

9 - فنون المناسبات الاجتماعية:

تنقسم إلى ثلاث مجموعات:

- فنون النساء، التي تؤدى في مناسبات كالأعراس، والخطبة، ومواليد الأطفال، والختان، وتضم: تشح تشح، أم بوم، بن عبادي، مغايض، بساير (الحمبورة)، الزفة، المناني، سالوم يا روية، يا غزيلة، باركوا له، المنجاح، طبل النساء (دان دان)، قيل قول.
- الفنون الأفرو-عُمانية، وتؤدى في الأعياد الوطنية، والأعياد الدينية، والأعراس، وولادة الأطفال، والختان، والوفاء بالنذور، وللتسلية والترفيه، وتضم: الليوا، السباتا، البوم، الكتميري، الميدان، الربوبة، فن الزنوج، المدار، الطنبورة، المكوارة.
- الفنون الآسيو-عُمانية، وتؤدى في ذات المناسبات، وتضم: السروان، الكوزاك الواقف، الكوزاك الجالس، لي لارو، الزمر، النيروز، بستكي، السكاري، زفة البلوش.


5

10 - فنون السمر والترويح، وتضم:

الكواسة (الويلية)، والميزيفينة (التقليبة)، والسومة، وهذه الأنواع تؤدى بولايات الشمال، أما البرعة، والقصبة، والشرح، فتؤدى في مناطق الجنوب للسمر والتسلية، وتؤدي البرعة، والقصبة، الشرح، فرق محترفة. كما تضم فنون السمر والترويح، غناء (سامعين سامعين)، الذي يؤدى في بعض مواقع المنطقة الجنوبية، وخاصة البدوية، للترويح عن النفس. أما (الربوبة)، و(طبل النساء)، فهي من فنون التسلية التي تؤديها النساء بمشاركة الرجال في المناطق الجنوبية. ويقتصر أداء (المكبور)، و(نانا)، و(النعيش)، على أهل بادية المنطقة الجنوبية، للتسلية.

11 - الألعاب تنقسم إلى قسمين:

- الألعاب الجماعية للرجال، وتضم: ركض البوش (سباق الجمال)، ركض الخيل، سباق القوارب، الزمط (الجازرة والمنجور)، زمبط الطبول، الألعاب الخاصة (الرماية)، مناطحة الثران، صراع الديوك، القفز بالخيل.
- ألعاب الشباب والصغار وتضم: السومة، اللكد، التقاء، التوفة (التبّة)، الصولة، المقبة، الرم، السرى، أم حبيل، الشخط، الطويلة.



6

يعدُ الطبل (الرحماني) واحداً من أهم الآلات الإيقاعية العُمانية

الآلات الموسيقى التقليدية العُمانية

تتعددُ آلات الموسيقى التقليدية العُمانية، بتعدد أصنافها وفصائلها، والرقصات الأدائية المصاحبة لها، إلا أن هذه الفنون «تعتمدُ بصفة أساسية على أداء الصوت البشري للألحان التي توارثها العُمانيون جيلاً بعد جيل»[24]، فيما القسط الأكبر من الغناء التقليدي العُماني «لا يصحبه سوى قرع الطبول»[25]. إلا أن الإرث العُماني، يضم العديد من الآلات الموسيقية التقليدية، التي اعتُمد في تصنيفها على تقسيمها إلى قسمين: الآلات اللحنية، والآلات الإيقاعية، بيد أن هذا التقسيم توسع في وقت لاحق ليكون على الشكل التالي: الوتريات، الهوائيات، الآلات الإيقاعية [26].

وتتميز الموسيقى التقليدية العُمانية «بتنوع آلاتها الإيقاعية، ذات المنابت المتعددة: العربية، والأفريقية، والآسيوية»[27]، وبتنوع المواد الأولية التي تصنعُ منها، والتي يحصرها الباحث العُماني مسلم الكثيري في الأخشاب المستخرجة من النباتات المحلية، مثل: أشجار السدر، والشريش، والغاف، والنارجيل (جوز الهند)، إلى جانب جلود الحيوانات، التي تستخدم ككساء للطبول بأنواعها المختلفة، بالإضافة لتصنيع بعض الآلات من المواد المعدنية، والأصداف البحرية[28]. ولبعض هذه الآلات جذور طقوسية، مرتبطة بالسحر، إذ «ترتبط بعض الآلات الإيقاعية بممارسات سحرية تضفي عليها نوعا من الطقوسية، ويحرص أصحابها على إبعادها عن أنظار العامة، كما يعتقد أن لبعض الأصوات الإيقاعية تأثيرعلى شخصيات غيبية وسحرية، ومثل هذه المعتقدت شائعة في الممارسات الموسيقية ذات المنشأ الأفريقي»[29].

وسنستندُ في استعراض أهم الآلات الموسيقية العُمانية، على ما جاء في الدليل المصور لـ«أنماط الموسيقى التقليدية العُمانية وآلاتها ومناسباتها»، للباحث مسلم الكثيري، فيما يمكن للقارئ التوسع، بمراجعة «معجم موسيقى عُمان التقليدية» للدكتور شوقي مصطفى:

1 – الوتريات:

وهي «الآلات التي بها أوتار مشدودة، ترن عندما تنقر (بالأصابع أو المضارب) أو تجر أو تطرق أو تحرك عن طريق الهواء»[30]، وتضم:

- العود: تعدُ هذه الآلة الوترية من الآلات الرئيسة في الموسيقى العُمانية التقليدية، وقد استخدمها العُمانيون تزامناً مع اتصالهم الحضاري بمختلف المحيط ولهذا يصعب التحقق من تاريخ بدء استعمالها، إلا أن الباحث الكثيري يؤكد أن أقدم رواية لاستخدام هذه الآلة تعودُ للقرن التاسع عشر الميلادي.
- القبوس: لهذه الآلة عدة أسماء، كالمزهر، والبربط، وعود الجزيرة العربية، وتعدُ أقدم الآلات الوترية التي استعملها العُمانيون، وتعود جذورها التاريخية إلى جنوب الجزيرة العربية.
- الربابة: يعود تاريخ استخدام الربابة إلى جذور شرقية قديمة، بيد أن البيانات المتوافرة لا تفيد بميعاد وصولها إلى عُمان، وتاريخ استخدامها في الموسيقى التقليدية العُمانية، إلا أن الكثيري

يشير إلى ملاحظة استعمالها منذُ اواخر القرن العشرين «عند بعض المغنين المختصين بغناء البدو متأثرين بإخوانهم في وسط وشمال الجزيرة العربية والشام والعراق»[31].

* الكمان: آلة وترية أخذها العربُ عن الأوروبيين، ولا يوجد تاريخ محدد لبدء استخدامها في عُمان، بيد أنها ظهرت منذُ منتصف القرن العشرين، في الموسيقى العُمانية.

* الطنبرة: هي آلة وترية تعرفُ بـ (الكنار)، ويعتقد بأن جذورها التاريخية تعودُ إلى الحضارات القديمة في بلاد ما بين النهرين ومصر.

2 - الهوائيات:

وهي الآلات التي تعتمدُ بشكلٍ أساسي على نفخ الهواء فيها، وتضم:

* القصبة: تصنع هذه الآلة من أنبوب معدني، يحتوي على سبع فتحات مستديرة ومتساوية، وفتحة ثامنة في الطرف الخلفي من الآلة.

* المزمار (بو مقرون): آلة نفخ تصنع من قصبتين مزدوجتين ومتساويتين في الطول والعرض، تحملُ كلٌ منهما بين خمس إلى سبع فتحات مستديرة.

* الهبان: هي آلة مصنوعة من جلد الغنم أو الماعز، في طرفها أنبوبين من القصب ينظمان خروج الهواء والصوت.

* النغار (صرناي): تصنع هذه الآلة من الخشب أو المعدن، وبها ست فتحات مستديرة بالتساوي.

* البرغوم: تصنع هذه الآلة من قرون الغزال العربي (المها)، وهي من الآلات الأصيلة في التراث الموسيقي العُماني.

* الجم (اليم): صدفة بحرية تفتح من جانبها أو عند نهايتها العليا، وينفخُ فيها.

3 - الآلات الإيقاعية:

وهي أكثر الآلات تنوعاً في الموسيقى التقليدية العُمانية، والتي تصدر أصواتاً من خلال طرقها أو ضربها، أو من خلال الاحتكاك أو النفخ، وتضم:

* الدف: آلة إيقاعية صغيرة ذات رقمة جلدية واحدة مشدودة على إطار خشبي مستدير.

* سماع (طار): آلة ذات غشاء جلدي كبير مصنوع من جلد الغنم أو الماعز أو الغزلان، ويشدُ هذا الغشاء على إطار خشبي مستدير.

* مسندو وقافي: طبل كبير الحجم، يرتكزُ على ثلاثة أرجل، ويصنعُ من جذوع الأشجار، ويكسى بجلد البقر أو الجمل.

* مسندو الليوا: طبل على شكل برميل يقف على ثلاثة أرجل، أو على قاعدة، ويصنعُ من جذوع الأشجار، ويكسى بجلد الثور.

* مسندو صوت الزنوج: طبل بذات حجم طبل (مسندو الليوا)، يضربُ عليه بالكف.

* ميقعه: هي أصغر أنواع طبول عائلة المسندو ذات الأشكال المخروطية، ولهُ أحجام مختلفة.

* مسندو أبو سحة: طبل مخروطي طويل، يكسى برقمة من جلد البقر.

* الرأس (كاسر مفلطح): طبل صغير، يكسى من الجهتين بالجلد.

* رحماني: يشكل هذا الطبل مع طبل (الكاسر) ثنائي الطبول العُمانية الأساسية، ويكسى بالجلد من الجهتين.

* كاسر: طبل بشكل الساعة الرملية أو البرميل، يكسى برقمتين من جلد الغنم أو الماعز.

* رنة: طبل يشبهُ (الرحماني) و(الكاسر)، ولهُ صوت رنان.

* مرواس: طبل صغير الحجم، وحاد الصوت، يكسى بالجلد من الجهتين.

* مهجر: يصنع هذا الطبل من خشب أشجار جوز الهند، ويكسى برقمتين من جلد الغنم أو الماعز.

* طاسات (الصنوج): آلة مصنوعة من النحاس، تطرق ببعضها فتصدر صوت معدني رنان.



7

يُقام فن (المالد) في المناسبات التي تقرأ فيها السيرة النبوية

- كوشا (قرحاف): آلة تصنع من الخشب على شكل (القبقاب)، وتطرق ببعضها لإصدار صوت خشبي.
- رعبوب: أصداف بحرية، يستعملها الأطفال في مواكب الاحتفال، من خلال طرقها ببعضها.
- باتو (تنك): صفيحة معدنية فارغة، يضربُ عليها بالخشب.
- ميقعة (قيام): هاون خشبي، يستخدم كآلة إيقاعية.
- ماسيوا (خرخاش أو منجور الطنبرة): قماشة مثبت عليها مجموعة من الأشياء الجافة، كحوافر الأنعام، أو بذرة المنجا، أو ورق شجرة الغضف، وتلف هذه القماشة حول خصر الإنسان أو ساقيه، لإصدار صوت إيقاعي.
- هونجو (قرع): آلة تتكون من ثلاثة أجزاء: وتد، وقوس من الخشب، بالإضافة للصندوق المصنوع من نبتة القرع، وقد استبدلت نبتة القرع بالدائن المدعمة بالألياف الزجاجية (الفيبرجلاس)، وتصدر هذه الآلة الصوت من خلال كشطها بأداة خشبية.
- شبوره أو مجبورا: أنبوب من الخيزران، يحزز بالحفر ويكشط بأداة خشبية صلبة لإصدار الأصوات.
- منجورة الجازرة: عجلة خشبية لرفع الماء من الآبار، تصدرُ صوتاً منغماً عندما تدار بواسطة الحبل.
- خشخاش: آلة معدنية شبه مكورة، بداخلها حصى صغيرة تصدرُ صوتاً بتحريكها.
- عضد: حلية فضية دائرية تلبسها النساء حول معاصمها، تصدرُ صوتاً من خلال الحصي الصغيرة بداخلها المجوف.

حوار مع رئيس «مركز عُمان للموسيقى التقليدية»

في حوارنا مع الباحث الموسيقي، ورئيس مركز عُمان للموسيقى التقليدية، مسلم بن أحمد الكثيري، نستوضحُ العديد من النقاط المتعلقة بالمركز وبالموسيقى العُمانية التقليدية، كما نبحثُ في أسباب اهتمام سلطنة عُمان بثقافتها الشعبية، وإرثها الموسيقي بشكل خاص، ونطوي الزمن عائدين لبدايات انطلاق مشروعها الرائد «مشروع جمع وتوثيق الموسيقى التقليدية العُمانية»، ودور الدكتور يوسف شوقي في هذا المشروع، وما حققهُ هذا المشروع من إنجاز تمثل في آلاف الوثائق الأرشيفية التي يحفظها ويصونها المركز.

كما نعبرُ في حوارنا إلى بحور الموسيقى العُمانية التقليدية، وما آلت إليه بعد اشتباكها بثقافات الشعوب، وبالفنون الحديثة، ثم نتساءل عن دور «مركز عُمان للموسيقى التقليدية» في إحياء بعض الفنون الموسيقية، وما هي برامجهُ العملية في حفظ هذا الإرث اللامادي،



رئيس مركز "عُمان للموسيقى التقليدية" الباحث مسلم بن أحمد الكثيري

لنختم بإعلان المشروع الرقمي الضخم الذي يعملُ عليه المركز عبر إتاحة خمسين ألف وثيقة، وملايين البيانات حول الموسيقى العُمانية، لتكون في متناول يد الباحثين العُمانيين والعرب. وهذا نص الحوار:

منذُ تأسيس «مركز عُمان للموسيقى التقليدية»، وسلطنة عُمان رائدةٌ في جمع وتوثيق تراثها الثقافي الشعبي، خاصة الموسيقي منه.. فما هي أبعاد هذا الحرص على توثيق التراث الموسيقي التقليدي، وما الذي حتم ضرورة هذا الأمر، حتى أنهُ جاء بتوجيه من أعلى المستويات؟

«مركزُ عُمان للموسيقى التقليدية»، تأسس بناءً على «مشروع جمع وتوثيق موسيقى عُمان التقليدية»، الذي أمر به صاحب الجلالة السلطان قابوس بن سعيد، حفظهُ الله، إذ أننا، ومنذُ خمسة عقود، نحيا في ظل تحقيق توجهات وتوجيهات صاحب الجلالة، التي انعكست على الحراك الموسيقي الكبير في السلطنة، والذي شمل مختلف أنواع الموسيقى، الحديثة منها والتقليدية. هذا الحراك أفضى إلى ضرورة العناية بجمع الموسيقى التقليدية العُمانية، نظراً لكون هذه الموسيقى، هي المكون الأساسي للهوية الفنية والثقافية، وعليه انطلق المشروع، ليبين أن كل الموسيقى في سلطنة عُمان، هي موسيقى تتصفُ بالتقليدية، من حيثُ الألحان، والقوالب الفنية، ولغة النصوص الشعرية، والطابع العام.. حتى وإن وظفت الآلات الموسيقية الحديثة، فإن ذلك لا يغير طابع الموسيقى العُمانية التقليدي.

إن توجهات الدولة، وتوجيهات أعلى سلطة فيها، بالعناية الكاملة بالموروث والتراث والهوية الثقافية الموسيقية، حتمت علينا، منذُ (1983) بالبدء في مشروع الجمع، وقامت به آنذاك، «وزارة الإعلام»، بإشراف معالي المستشار عبد العزيز بن محمد الرواس، الذي تولى بنفسه عملية الإشراف الكامل على جمع وتوثيق التراث الموسيقي العُماني، وأوكل بشكل مباشر للدكتور يوسف شوقي مصطفى، والذي يعد واحداً من أهم علماء الموسيقى العربية في القرن العشرين، بتأسيس المركز، وجمع الموسيقى في كل نواحي عُمان.

وقد حصد المركز، منذُ ذلك الحين، إلى الوقت الحاضر، أكثر من (50) ألف وثيقة، وما نزال نقصدُ في كل عام المناطق المختلفة لمراقبة التغيرات الناتجة عن تأثير التعليم، والإنشغال بالعمل، وتغير الحياة الاجتماعية والاقتصادية للناس، وانعكاسات كل ذلك على ممارسة الفنون الأدائية والموسيقية التقليدية، إذ أن هناك العديد من التغيرات التي أحدثتها حركة المجتمع المحلي والعالمي نحو الحداثة، فالإنسان الذي يسافر على ظهر السفينة سابقاً، ويؤدي «فن الشوباني»، أثناء العمل على ظهرها، أضحى اليوم يسافر بـ «الطائرة»، ويستمتعُ بالأفلام الترفيهية أو الوثائقية،

وكذلك البدوي الذي كان يسافر لأشهر في الصحاري، صار يسافر اليوم بسيارته الـ(Jeep)، ويستمع لموسيقاه المفضلة، دون حاجة لغناء «التغرود»، أو غيرها من الأغاني التي كانت تمارس.

كل هذه التغيرات، لابد من ملاحظتها ورصدها ودراستها، خاصة على صعيد الفنون التقليدية المرتبطة بأداء المهن والحرف المختلفة، والتي لا يمكن ضمان استمراريتها نظراً لتطور الحياة، واندثار الكثير من هذه المهن، أو لكون بعضها مهدداً بالإندثار، لهذا استنبطنا مصطلح «الاستبدال الوظيفي»، والذي يمثل حالة ثقافية أنقذت العديد من أنماط الموسيقى التقليدية، من خلال الحفاظ عليها عبر ممارستها في المناسبات غير التقليدية، كالمهرجانات السياحية والثقافية، إلى جانب إعادة أدائها في الاستعراضات الموسيقية الحديثة.

كل ذلك الاهتمام بالموسيقى العُمانية التقليدية، يتجلى في «مركز عُمان»، الذي يعملُ على العديد من المسارات؛ الجمع والتوثيق، البحث والدراسة، عقد المؤتمرات والندوات العلمية، وإنشاء فرقة موسيقية تقليدية، ونحنُ بصدد تكوين مجموعة من الفرق الموسيقية الإضافية، واستقطاب أفضل الكفاءات، إلى جانب إنتاج الأفلام الوثائقية، وإقامة الفعاليات، وورش العمل والتدريب، فالمعارف التي يرتكزُ عليها المركز، من خلال المادة الوثائقية المجموعة ميدانية، مادة غنية يمكنُ توظيفها في العديد من الاتجاهات، وقد أنجزنا بالفعل العديد من الدراسات النقدية والتحليلية، بالإضافة لضمان استمرارية هذه الفنون المجموعة، من خلال الفرق الموسيقية التي تمارس مختلف الفنون، برؤى فنية تمزجُ بين الأصالة والمعاصرة.

وهذا يبين مدى أهمية المشروع الذي انطلق لجمع الموسيقى التقليدية، ونقول «التقليدية»، نظراً للإشكالية التي أُثير، فهناك العديد من الأنواع الموسيقية، كالغناء الشعبي، وهو غناء مجهول المؤلف ومشاع، ولا يقيد بحقوق الملكية الفكرية، وعلى الجانب الآخر هنالك الفن الجماهيري، الذي عادةً ما يُعرف مؤلفه وملحنه، وبالتالي تبين لنا بأن مصطلح «الموسيقى الشعبية»، مصطلح غير واضح، ولهذا اعتمدنا «التقليدية»، كونها أكثر ارتباطاً بمختلف الفنون، وبالتقاليد الاجتماعية، وتشمل ما تم تعريفهُ قانونياً باللحن الشعبي، وغير الشعبي.

❋ من هي الجهة الراعية لـ«مركز عُمان للموسيقى التقليدية» ليتابع اشتغالهُ بكل هذه الكفاءة؟

نحنُ تتبع «مركز السلطان قابوس العالمي للثقافة والعلوم»، وهذا المركز مؤسسة من مؤسسات الديوان السلطاني، وقبل ذلك كنا تابعين لـ«وزارة الإعلام»، وهي من أسست المركز، بإشراف عبد العزيز الرواس، وأول من ترأس المركز هو الدكتور يوسف شوقي مصطفى، من عام (1984 إلى 1987)، ثم تلاهُ الأستاذ خلفان البرواني، الذي تولى الرئاسة من عام (1987 إلى 2006)، ثم تبعتهُ من (2006 حتى الآن).

❋ الدكتور يوسف شوقي، من الجيولوجيا والعلوم، إلى الموسيقى.. حيثُ لحن وأرخ ودرس الموسيقى العربية، ليختم مسيرة حياته بهذا المشروع الضخم الذي حققهُ في سلطنة عُمان. فما الدور الذي لعبهُ في النهوض بـ«مركز عُمان للموسيقى التقليدية»؟

الدكتور يوسف شوقي، أشرف على مشروع الجمع والتوثيق للموسيقى التقليدية العُمانية، من عام (1983 إلى 1987)، كما أشرف، تحت رعاية وزارة الإعلام، على «الندوة الدولية لموسيقى عُمان التقليدية»، وهي أول ندوة عن الموسيقى في تاريخ عُمان، عقدت عام (1985)، كما ألف وأشرف على أداء أول استعراض سيمفوني، بتوظيف من الموسيقى العُمانية عام (1985)، وقد ترك لنا الدكتور شوقي أول مؤلف وأهم مؤلف مختص بالموسيقى العمانية هو «معجم موسيقى عُمان التقليدية»، وترك لنا التقرير النهائي عن مشروع الجمع والتوثيق، وهو التقرير الذي قدم لصاحب الجلالة...

كل هذه الإنجازات المهمة، أنجزها الدكتور شوقي، بيد أن أهم ما أنجز، ولهُ ارتباطٌ وثيق بالمركز، هو نواة الأرشيف، الذي يضم الآن (50) ألف وثيقة، والكثير من الوثائق السمعية والمرئية، ونحنُ نواصل هذا

التوثيـق، والإضافة لهذا الأرشـيف، من خـلال الزيارات الميدانية السـنوية.

*** خمسـون ألـف وثيقـة بـين مكتوبـة ومسـموعة ومرئيـة ومصورة، كيـف جمعـت هـذه المـادة الضخمـة؟ ومـا المنهجيـة الـتي اسـتخدمت في الجمـع؟**

عندمـا كان المركـز تابعـا لـ «وزارة الإعـلام»، كنـا نخـرج بصحبـة فريـق تلفزيـوني وآخـر إذاعـي، بالإضافـة للمصوريـن الفوتوغرافيـين، وكنـا نعتمـد في توثيقنـا علـى التسـجيلات الصوتيـة، وتصويـر الفيديـو، والفوتوغـراف، إلى جانـب التدوينـات الكتابية التقليديـة، فـكل ذلـك شـكل الأدوات الـتي نوثـقُ بهـا الحـدث الموسـيقي في بيئتـه الاجتماعيـة والثقافيـة الحقيقيـة، والـتي كنـا نقصدهـا في الوديـان، والمناطـق الجبيلـة، وغيرهـا مـن مناطـق السـلطنة الـتي يتـم فيهـا تأديـة هـذه الفنـون، سـواء بإيعـاز منـا، أو مـن خـلال المناسـبات الـتي يصـادف وجودهـا أثنـاء الزيـارة الميدانيـة.

وإلى جانب توثيق الممارسـات الغنائيـة وما يصاحبها مـن أداء حركـي، نوثـقُ الحـوارات المتعلقة بكيفيـة أداء هذ هالفنـون، وأسـماء مشـاهيرها، وأسـماء متوارثيها، بالإضافـة لتوثيـق النصـوص الشـعرية، والعـادات والمناسـبات التي تؤدى فيها، وأسـماء الممارسين باختلاف وظائفهم، وأسـماء الفرق، والآلات الموسيقية، وصناعها، وعمـر الآلات... والكثـير من البيانات التي يتم تسـجيلها وتوثيقهـا، لهـذا فالأرشـيف الـذي يضـم (50) ألـف وثيقة، يشـتملُ على ملايـين البيانات الموثقـة، التي هي بحاجـة إلى بحث موسـيقي عميق.

*** في حديثـك عـن الموسـيقى التقليديـة، قلـت بـأن الموسـيقى العُمانيـة لـم تتغـير، عـدا تلـك المرتبطـة بحـدث محـدد، والـتي تغـيرت بتغـير الحـدث نفسـه، كوسـائل المواصـلات البديلـة، واندثـار بعـض الحـرف والصناعـات... وهـذا في الحقيقـة أحـدث تغـيرا ولابـد علـى أشـكال كثـيرة مـن الموسـيقى العُمانيـة، فمـا شـكل هـذا التغيـير؟**

الموسـيقى العُمانية تغيرت ولابد... غيرأن ما أعنيه؛ هو أن أصالتها ورؤاها ما تزال منغمسـة في التقاليد الموسيقية المتوارثـة، فقـد تأثـرت الموسـيقى المحلية بالموسـيقى في المحيـط الخليجي، كمـا تأثرت بالغنـاء المصـري، والعراقي، بالإضافة لمختلـف أنماط الغناء الأجنـبي، إلا أن هذا التأثر، لـم يتبلور في رؤى فنيـة غيرتقليدية.

فمنـذُ سـبعينيات القـرن المـاضي، أصبـح لدينـا توجـه نحـو الموسـيقى العربيـة، وشـاركنا العديـد من الموسـيقيين العـرب، وخاصـة المصريـين منهـم، في الأعمال الموسـيقية، إلا أن هؤلاء، وطنوا أسـاليب توزيع الأغنيـة، برغبة من الموسـيقيين العُمانيـين، الذين كان أكثرهـم تقليديـين، يعزفـون دون اهتمـام بالمقدمـات، والفواصـل الموسـيقية، الـتي جـاءت مـع الموسـيقى العربيـة إلى عُمـان. كذلـك.. كان بناء الألحـان إيقاعياً، ولكـن عندما جـاءت التأثـيرات العربيـة، صرنا نتحدث عـن البناء المقـامي للحن، وأوجدنـا أجناسـا مقامية لم نكـن معتادين عليهـا في الألحان الاعتيادية بالسـلطنة.

كل هذه التغـيرات الحديثـة، لم تغير جوهـر القالب الفـني واللحني والإيقاعـي العُماني، فـ «صـوت البرعة»، على سـبيل المثـال، بقي كمـا هـو، ولكن أدخلـت عليه تحديثـات في أسـاليب الأداء، ولـو أخذنا تجربـة واحد من أبرز فنـاني الأغنية العُمانية، وهو سـفيرها الفنان سـالم بن علي سـعيد، لرأينـا بأنهُ اشـتغل على إعادة تشـكيل القوالـب الفنيـة، خاصـة قالـب «التسـبيح»، بتأثير مـن الغناء المصـري، وعمل لـهُ (قفلة موسـيقية).. هذا التطويـر إبـداعٌ حقيقي، بيـد أنـهُ يرتكزُ في جوهـره على الصيغة الإيقاعيـة واللحنية للفنـون التقليدية، وكذلك كل أنـواع الغناء العُمـاني التي بقيت محتفظـة بجوهرها، عدا أنهـا تطورت مـن حيثُ اسـاليب الأداء.

*** بحكم انفتـاح العصـر الراهـن، لابـد وأن العديـد مـن الآلات الموسـيقية الحديثـة وصلـت إلى السـلطنة، فهـل همـش وصولهـا دور الآلات التقليديـة العُمانيـة؟**

مـا تـزال الآلات الموسـيقية التقليدية مسـتخدمة، وتعدُ أساسـية في مختلف أشـكال الموسـيقى العُمانية، بل أنـهُ حتى بعض الآلات الحديثـة كالكمنجة (الكمان)، اسـتخدمت منـذُ مطلـع أربعينيـات القـرن المـاضي، وهنـاك العديـد مـن التسـجيلات الموسـيقية للفنـان

سالم الصوري، تبين استخدامهُ لهذه الآلة. كما توجد العديد من اللقاءات المسجلة مع هذا الفنان، يتحدثُ فيها عن استخدام الكمنجة، وأسماء العازفين.. أما الآلات التقليدية الأخرى فإن وجودها متجذرٌ في التراث الموسيقي العُماني، وكذلك استخداماتها المعاصرة، فآلة العود مثلاً، آلة تقليدية، ولها بصمة في صناعة الألحان والأنماط الغنائية، حتى الوقت الراهن، كما أن هناك العديد من الآلات التقليدية، كالوتريات، والهوائيات، والآلات الإيقاعية، التي ما تزال تستخدم.

*** بالعودة إلى الماضي.. فإن لسلطنة عُمان خصوصيتها التي تمايزها عن المحيط، سواء على الصعيد الجغرافي، أو الثقافي، أو الاجتماعي، فبماذا تأثرت الموسيقى العُمانية، وهل تم بحث جذور تأثرها وأبعاد هذا التأثير عليها؟**

مؤكد... فعُمان ركن أساسي من أركان الجزيرة العربية، والموسيقى في هذه المنطقة الجغرافية، ترتكن على أركان أساسية، هي: الموسيقى العُمانية، واليمنية، والحجازية، لهذا فإن مفهوم «الأغنية الخليجية»، مفهومٌ حديث، وهو مفهوم سياسي أكثر منهُ فنيّ أو ثقافي، نظراً لكون هذا المفهوم يرتكنُ على الغناء في الجزيرة العربية، والمناطق المستوطنة فيها منذُ القدم، وبالتالي فإن تاريخ الموسيقى في هذه المنطقة، يعودُ في جذوره لهذه الأمكنة أو الأركان.

كما أن عُمان، تطلُ على «المحيط الهندي»، نظراً لكونها في جنوب الجزيرة العربية، ويطلقُ على سكانها الأوائل «عرب الجنوب»، وقد أثرنا تأثيراً بليغاً في منطقة المحيط الهندي، بجانبيه الأفريقي، والآسيوي، وصولاً إلى إندونيسيا... إذ أن هذه الأمم دخلت الإسلام بفضل جماعات الحضارم واليمنيين والعُمانيين، الذين حملوا راية الإسلام سلماً وفناً، وكان للموسيقى دور هام وأساسي في نشر الإسلام هناك!

ويمكنُ أن نلتمس التأثير الموسيقي والحضاري لعرب الجنوب حتى اليوم لدى عدد من تلك الشعوب، ففي إندونيسيا، يبثُ عبر مكبرات الصوت، غناء باسم «قبوس سونغ»، والتي تعني «أغاني القبوس»، وهي أغاني عربية حضرمية، تعتبر لديهم أغاني عربية ذات طابع إسلامي. بهذه الصورة وبهذه الفنون نشر الجنوبيون الإسلام، نشروهُ بالموسيقى، والفنون وبأجمل ما تحمل الحضارة العربية، في كل بقاع المحيط الهندي، بيد أن ذلك لم يسلط عليه الضوء حتى الآن.

لهذا تجد الآلات الموسيقية المستخدمة في الجزيرة العربية، موجودة في مدغشقر، وشرق أفريقيا، وماليزيا، والهند... إذ أننا نتحدثُ عن دور ثقافي واجتماعي وسياسي، متبادل، فلم يكن دورنا التأثر فقط، بل والتأثير. فأينما رحل الإنسان العُماني، وأينما حل، حلت معهُ ثقافته، وفنونه الموسيقية، وآلاتهُ الطربية. إلى جانب ذلك تأثر الإنسان العُماني بالعديد من الحضارات المحيطة. لهذا لابد من النظر إلى تراثنا، فمنذُ عشرة آلاف عام، ونحنُ نشتغل في منطقة المحيط الهندي، وتأثيرنا على غيرنا من الشعوب، يزيد في بعض الجوانب من أثرهم علينا.

*** عودةً لـ «مركز عُمان للموسيقى التقليدية»، كيف استفاد هذا المركز من «مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربي»، الذي انطلق بهدف جمع التراث الشعبي في دول الخليج العربي، وحمايتهُ والبحث في منابعه وأصوله؟**

في الحقيقة، لم يكن لدينا اتصال وطيد مع «مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربي»، بيد أن للمركز، صلاتهُ مع «وزارة التراث والثقافة»، وكان اشتغالهُ على كافة أشكال صون التراث الشعبي، وقد أسفتُ كثيراً لإلغاء هذا المركز، إذ أن قرار الإلغاء، قرار خاطئ، فقد كان هذا المركز جامعاً للتراث، وقد أنجز جمع الكثير منه، إلا أن السؤال: ما مصير هذا الجمع؟ وأين ذهبت كل تلك المادة المجموعة؟

وأنوه هنا إلا أن هناك اسمان أسهما إسهاماً كبيراً في مشروع «جمع وتوثيق الموسيقى العُمانية التقليدية»، وهما الأستاذ جمعة بن خميس الشيدي، والأستاذ خلفان بن أحمد البرواني، اللذان عملا مع الدكتور يوسف شوقي، وكان لهما إسهامهما في تأسيس «مركز عُمان للموسيقى التقليدية».

وبوصفي مختصاً بالموسيقى التقليدية، أتمنى من الأشقاء في دول الخليج العربي، أن يوجهوا عنايتهم للموسيقى التقليدية في بلدانهم، كما آمل أن تؤسس دور للموسيقى المحلية، وتولى اهتماماً، بذات الاهتمام الذي يولى لتأسيس دور الأوبرا. وباستطاعتهم الاقتداء بالتجربة العُمانية في هذا المجال، التي وازنت بين الأصيل والمعاصر، من خلال إنشاء «دار الأوبرا السلطانية»، وتأسيس «مركز عُمان للموسيقى التقليدية»، إلى جانب «الجمعية العُمانية لهواة العود».

*** ما الدور الذي يلعبه «مركز عُمان للموسيقى التقليدية» اليوم؟ وهل يمارس أنشطة تُسهمُ في حفظ الموسيقى العُمانية، ودراستها؟**

مر «مركز عُمان للموسيقى التقليدية»، بمرحلتين أساسيتين، المرحلة الأولى، مرحلة التأسيس، أما الثانية، فمرحلة إعادة التأسيس، إذ تبدأ الأولى من (1983) وتمتد حتى (2013)، وفيها كان الهم الأساسي هو الجمع والتوثيق، وعقد الندوات والمحاضرات، وعمل البحوث والدراسات. وكان عددُ المشتغلين في المركز وقتها، قليل جداً. ولكن في العام (2013) صدر المرسوم السلطاني، بنقل المركز من وزارة الإعلام، إلى ديوان البلاط السلطاني، فأصبح للمركز موازنة خاصة به، وأصبحت لديه أدواتهُ، وخُصص لهُ مبنى مستقل، لهذا بدأنا بإعادة تأسيس المركز هيكلياً، والتوسع في الاختصاصات، بحيثُ أصبحنا نندمج في البيئة الموسيقية أكثر من خلال نشاطنا مع كل الموسيقيين العُمانيين، والانغماس أكثر في البيئة الموسيقية، والتأثير فيها وتوجيهها، وذلك من خلال مجموعة من البرامج، مثل رعاية الأنشطة الشبابية الموسيقية، وبرامج بناء القدرات، والمسابقات، والأفلام الوثائقية، وجلسات بيت الموسيقى العُمانية، الذي ينتسب لهُ مجموعة من الأعضاء الموسيقيين، إلى جانب تأسيس فرقة تضم أكثر من (40) فناناً، يمارسون كل ألوان الغناء العُماني.

لهذا بدأنا ننشط على مستوى فعلي، كما أطلقنا مجموعة من الورش والبرامج الموسيقية، التي تستهدفُ مختلف الفئات المجتمعية، بدءاً من طلبة المدارس، وذلك من خلال برنامج «رعاية المواهب الموسيقية الصغيرة»، بالتعاون مع «وزارة التربية والتعليم».

كما نعملُ على بناء القدرات الموسيقية لدى الشباب، بالإضافة لورش العمل حول الآلات الموسيقية المختلفة، وتلك التي تسلط الضوء على مختلف ألوان الموسيقى العُمانية، والخليجية، إلى جانب برنامج الفعاليات الموسيقية والحفلات.

بهذا التوجه الفعال، نحافظ على الموسيقى العُمانية، عبر استراتيجيات متكاملة، فالحفاظ لا يقتصر على الجمع والتوثيق والدراسة، إنما باستمرار عملية الإبداع، إذ أنها تمثل أفضل وسيلة لحماية التراث الموسيقي والهوية الثقافية الموسيقية، وهذه هي الإستراتيجية التي نطبقها في مرحلة ما بعد (2013).

كما قمنا بإعداد العديد من الأفلام الوثائقية حول الموسيقى التقليدية، ولدينا هذا العام (2018)، خمس مشاريع قيد التصوير، كما نقوم بين الحين والآخر بإنتاج اسطوانات لأنواع موسيقية ذات السمة الموسيقية الثقافية الخاصة.

*** إذاً أنتم تمارسون اشتغالاً مكثفاً لاستمرار العملية الإبداعية، والتطبيقية للموسيقى التقليدية العُمانية، بعد أن أنجزتم المرحلة الأولى المتمثلة بجمع مختلف أنواع الموسيقى.. لكن ماذا عن المادة الخام التي جمعتموها، والتي كونت لديكم أرشيفاً يضم 50 ألف وثقية، هل تمت دراستها؟ كما أن حجم هذه المادة ضخم جداً، بحيثُ يحتاج لوصول العديد من المشتغلين والدارسين، فهل يتيحُ المركز حرية وصول الباحثين العُمانيين والخليجيين والعرب، للاستفادة من هذه المادة ودراستها؟**

بادر المركز لإصدار العديد من الكتب، إذ وصل مجموع إصدارتهُ حتى الآن (13) إصداراً بين دراسة وتوثيق، إلا أنهُ، ونظراً لحجم الوثائق المجموعة، فإن كل فن من الفنون، بحاجة لدراسة معمقة، وهذه وظيفة الباحثين. أما بشأن إمكانية وصولهم للمادة، فنحنُ نعملُ على رقمنة هذا الأرشيف الضخم، وقد تم الشروع في تصميم نظام لإدارة هذه البيانات، وسيكون هناك موقع أرشيفي على الشبكة العنكبوتية، يتيح لمختلف الباحثين والدارسين وطلبة الجامعات، الوصول لكافة المواد الأرشيفية، والتنقل بين مختلف موادهُ بسهولة ويسر.



ستة كتب جديدة في الثقافة الشعبية

أ. أشرف سعد نخلة – كاتب من مصر

صدر حديثا خلال شهري يونيو ويوليو 2013م ستة كتب جديدة في الدراسات الشعبية وذلك بسلسلتي الدراسات الشعبية وأطلس المأثورات الشعبية بالهيئة العامة لقصور الثقافة المصرية وقد تنوعت رؤى موضوعات تلك الكتب بين فنون الفرجة الشعبية وثقافة الطفل ودراسات في الأدب الشعبي وقاموس مصطلحات الموسيقا الشعبية والحرف الشعبية في مثلث حلايب بالإضافة إلى احتفالات الزواج بالفيوم وآخر تلك الكتب كان عن العلاج بالحجامة والكي.



فنون الفرجة الشعبية وثقافة الطفل

تأليف / أماني الجندي

الناشر / سلسلة الدراسات الشعبية

بالهيئة العامة لقصور الثقافة المصرية

سنة النشر / شهر يوليو 2013م

عرض / أشرف سعد - مصر

الفرجة هي مشاهدة كل ما هو غريب ومثير للفرجة[1] يجذب المتلقى ويشغله عما عداه وقدمت الأستاذة أماني الجندي كتابها (فنون الفرجة الشعبية وثقافة الطفل)[2] مائتين صفحة من القطع المتوسط مكوناً من ثلاثة فصول اشتمل الفصل الأول منها على خصائص ثقافة الأطفال والفصل الثاني على الوسائط الثقافية للطفل والفصل الثالث والأخير خصته للدراسة الميدانية ونتائجها مصحوباً بملحق للصور الخاصة بعرض لعرائس الأراجوز.

وثقافة الطفل هي جزء من ثقافة المجتمع تختص بالقيم والأعراف والتقاليد التي تساعد على تنشئة الأطفال في إطار من الرؤى الثقافية، وهناك وسائط رسمية تقوم بتثقيف الطفل مثل أجهزة الإعلام من إذاعة وتليفون ودور النشر التابعة للدولة وإنتاجها الثقافي، أما الوسائط غير الرسمية فيقصد بها ذلك الإنتاج الثقافي البعيد عن سلطة الدولة ويتمثل في الأسرة والمسجد والنادي والروضة والمكتبة وجماعة الأقران وهذه الوسائط سواء رسمية أو غير رسمية تتخذ مجموعة من الوسائل لتثقيف الطفل منها:

أدب الأطفال بشقيه الشفاهي والمدون الذي يتضمن:

- الحكايات الشعبية.
- أغاني الأطفال.
- قصص الأطفال.
- رواية القصة الشفهية.

وذلك من مصادرها (كتاب الطفل - جريدة الطفل - مجلة الطفل - سينما الطفل - الإذاعة - التليفزيون - المسرح - الحاسب الآلي)

وفنون الفرجة الشعبية هي فنون شاملة تتضافر في أدائها أشكال مختلفة من فنون الأداء من موسيقى ورقص وغناء وإنشاد أو سرد أو حكي لتجذب إليها عدداً كبيراً وتشبع حاجاتهم المختلفة كما تفرج عن همومهم ومتاعبهم[3].

ومن فنون الفرجة الشعبية:

1 - خيال الظل:

وهو من أقدم مظاهر الفرجة الشعبية التى عرفتها مصر ويعتمد على التقليد والتحاور بين عدد من

الشخوص بالحركة والإيماءة للتعبير عن معنى ما يقصد إيصاله للمتلقي[4].

وأول من انتبه لهذا الفن (احمد تيمور باشا) ونصوص خيال الظل تسمى (بابات) وتشمل شخصيات ثابتة مثل شخصية المقدم والراوي وأنتشر خيال الظل في معظم الأقطار العربية في القرون الوسطى .

2 - الأراجوز

فن من الفنون الشعبية المصرية الترفيهية انتشر هذا الفن في الريف والمناطق الشعبية وكلمة أراجوز تعود إلى اللغة الفرعونية القديمة التى تطورت وأصبحت اللغة القبطية فيما بعد وكلمة إروجوس Erougos كلمة قبطية تعنى حرفيا من يصنع كلاماً معيناً ومنها اشتقت كلمة أراجوز العامية المصرية[5].

وهناك رأي آخر يقول إن أصل الكلمة تركي Karagoz – Hacivat (القره قوز أو الأرا أوز) ولكن هذا الفن موجود قبل الغزو العثمانى لمصر (عام 1517) حيث ازدهر فى أواخر العصر المملوكي (1250 – 1517) .

ويبدأ عرض الأراجوز بالغناء لجذب الجمهور يليه حوار فكاهى بين الأراجوز والملاغي وباقي شخصيات العرض وعروض الأراجوز مادة جاذبة للأطفال عن طريقها يمكن تقديم القيم والحكايات والفكاهات في آن واحد.

3 – صندوق الدنيا:

لا أحد يعرف تاريخ نشأته ولكن الثابت تاريخيا أن صندوق الدنيا ظهر قبل خيال الظل في الموالد الشعبية ويعتمد صندوق الدنيا على الصور المتحركة التي نراها خلف العدسات المتعددة ويقوم الراوي صاحب الصندوق بالشرح والتعليق على الصور ويتكون صندوق الدنيا من صندوق مفرغ من الخشب به عدد خمس عدسات وبكرة تلف عليها الصور وتدار باليد فتتحرك الصور خلال العدسات من عدسة إلى أخرى، والعدسة مكبرة وموضحة للصورة وعادة ما تكون الصور لشخصيات شعبية من أبطال السير الشعبية مثل أبطال السيرة الهلالية وسيف بن ذى يزن .

دراسات فى الأدب الشعبى

تأليف د / إبراهيم عبد الحافظ

الناشر / سلسلة الدراسات الشعبية

بالهيئة العامة لقصور الثقافة المصرية

سنة النشر / يونيو 2013م

الأدب الشعبي هو ذلك الإبداع الذى يحتوي مضامين فكرية تنطلق مما تكتنزه الجماعة من مفاهيم ورؤى وتصورات وقدم لنا الدكتور إبراهيم عبد الحافظ كتابه (دراسات فى الأدب الشعبى)[6] فى (554 صفحة) من القطع المتوسط مقسماً كتابه إلى قسمين رئيسين:

- أولهما الدراسات النظرية التى أثيرت حول الأدب الشعبي وحدود ميدانه متناولاً مفهوم الأدب الشعبي والشعر الشفاهي ودراسات حول السيرة الهلالية في مصر فى القرن العشرين ومناهج دراسة الحكاية الشعبية والأمثال الشعبية المرتبطة بالمهن والحرف التقليدية والتشبه بالطير في الأمثال الشعبية.

- وثانيهما: الصياغة الشعبية للقصص الديني المنظوم وقصص السيرة الهلالية بين الرواية التقليدية والمستحدثة في دلتا مصر وأغاني السامر السيناوي في عصر العولمة ودراسة للحكاية الشعبية بواحة سيوة وختم دراساته المتعة في القسم الثاني بدراسته عن إعادة إنتاج المأثورات الأدبية الشعبية .

الأمثال الشعبية من أبرز أنواع الأدب الشعبى التي تعبر عن طبائع الناس وعاداتهم ومعتقداتهم وذلك لتغلغلها في معظم جوانب حياتهم[7]. وهناك عدد كبيرمن الأمثال الشعبية الخاصة ببعض الحرف والمهن التقليدية .

والمثل هو القول الذي لكثرة جريانه على ألسنة الناس اكتسب قيمة تعبيرية خاصة ولا يجدون أبلغ منه ولا أوجز منه لوصف ما بأنفسهم والتعبير عن مرادهم .

ومن الأمثال الشعبية ما تفرزه حكاية أو نكته شعبية وهو عصارة تجارب وممارسات عديدة لجأت إليها بعض فئات الشعب، مثل:



1 - الخياط:

- الشاطرة تغزل برجل حمار والخايبة تغلب النجار.
- أجرة الخياط تحت إيده.
- اللى ما يعرفش يقيس ما يعرفش يفصل.
- قالوا للدبه طرزى قالت خفة أيادى.
- اللى تعطيه وش يطلب بطانه.

2 - الطباخ:

- لا كل من نفخ طبخ ولا كل من طبخ نفخ.
- الطهايه تكفى الفرح بوزه 8.
- اللى تطبخه العمشى لجوزها يتعشى.
- أطبخى يا جارية كلف يا سيد.
- مفيش حلاوة من غير نار.

3 - الخباز:

- إدى العيش لخبازه ولو يأكل نصه.
- فاتت عجينها فى الماجور وراحت تضرب فى الطنبور
- الخبار شريك المحتسب[9].

4 - النجار:

- باب النجار مخلع.
- خرطة الخراط واد قلع مات
- لولا النقر والنشارة كانت النسوان أتعلمت النجارة[10].

5 - أمثال مرتبطة بالطير:

هنـاك مجموعـة كبيرة جـداً مـن الأمثال الشـعبية تدور حـول الطـير مثل:

- أتبع البوم يوديك الخراب.
- الغراب ما يخلفش صقر.
- إذا كان فيه خير ماكانش رماه الطير.
- الفرخ العريان يقابل السكين.
- أركب الديك وأنظر فين يوديك.
- ألف كركى فى الجو ما تعوض عصفور فى الكف.
- اللى ما يعرف الصقر يشويه.
- اللى يحاسب الطير ما يقنيهش.
- الكتكوت الفصيح من البيضة يصيح.
- اللى يزرع ما يخافش من العصفور.
- ابن الوز عوام.
- تموت الحداى وعينها فى الصيد.
- الحداية ما ترميش كتاكيت.
- زى ولاد الحدايه لا يتاكلوا ولا يتلعب بيهم.
- عصفور فى الأيد ولا عشر على الشجرة.



قاموس مصطلحات الموسيقا الشعبية المصرية

تأليف دكتور / محمد عمران

الناشر / سلسلة الدراسات الشعبية

بالهيئة العامة لقصور الثقافة المصرية

سنة النشر / يوليو 2013م

الموسيقى الشعبية المصرية بوصفها صنفاً من صنوف الإبداع الشعبي المصري تعبر بدقة عن طبيعة الفكر وقدم لنا الدكتور محمد عمران (قاموسه) في مصطلحات الموسيقى الشعبية[11] شارحاً كل مصطلح على حدة ليكشف لنا من خلاله عن فهمه للأشياء ورؤيته لها من خلال تأمل الفعل الموسيقي من زواياه المختلفة وهذا القاموس أكد من خلال مادته - أن الإبداع الموسيقي فعل تكاملي تفاعلي متنوع الألوان والصور حيث أن المعزوفات الموسيقية الشعبية عبارة عن خليط متضافر بين الآلات وأساليب الغناء الموجودة بحيث أنصهر في بوتقة واحدة في ظرف أحتفالي (مولد طفل جديد - زفة عروس - عودة حاج من الحج - مولد شعبي) وهذا الظرف الأحتفالي له ملامحه وقواعده السلوكية المميزة له.

وقدم لنا الدكتور محمد عمران كتابه هذا في (333صفحة) من القطع المتوسط.

وقد احتوى القاموس على عدد (697) مصطلح من المصطلحات والتعابير الخاصة بالنشاط الموسيقي الشعبي وهي ليست فقط التي تجري على ألسنة المبدعين المحترفين في تسيير أمور حرفتهم أو التي تصور خصوصية حياتهم المتصلة بعالم الموسيقى وأدواتها وإنما شمل مصطلحات متصلة بالآلات والأدوات وقواعد السلوك.

تمثل المصطلحات والتعابير الواردة في القاموس ثلاث مراحل في تاريخ الاستخدام والتداول أولهما مرحلة المصطلحات القديمة التي ندر استخدامها في الحياة الموسيقية المعاصرة وثانيهما المصطلحات التي ما تزال ماثلة في الوجود والاستخدام وثالثهما المصطلحات المستحدثة من ظروف النشاط الموسيقي المعاصر وذلك ساهم في فهم التغير في التقاليد والأعراف المتصلة بالنشاط الموسيقي فيما يصوره المصطلح.

لوحظ أن الترتيب الأبجدي للمصطلحات لم يرد به حرف (الثاء) و(الظاء) لعدم وجود مصطلحات تبدأ بهذين الحرفين سوى ثلاثة مصطلحات بدأت بحرف الثاء وتم إدراجها تحت حرف التاء وذلك لنطق العامة حرف الثاء مثل التاء.

1 - الألف :

- أبا: آلة موسيقية من فصيلة آلات النفخ الموسيقية المعروفة باسم المزمار البلدي أو الصعيدي وهي اكبر آلات هذه الفصيلة وتتميز بصوت أقل حدة قياساً إلى حدة صوت باقي آلات المزمار الأصغر حجما.

* ابن كار: تعبير دارج يعنى ابن مهنة ويستخدمه الموسيقيون المحترفون للإشارة إلى المحترفين من زملائهم سواء كانوا مغنين أو عازفين وجمعها (أبناء كار).

* أبو عاجة: تسمية منتشرة فى منطقة أسوان جنوب مصر تطلق على صنف من الغناء موضوعاته المدح والحب والغزل وألحان (أبو عاجة) تأتي في تكوينات بسيطة تتحرك في نطاق أجناس الجزع لمقام البياتى والرست ويكون الغناء فيه فردياً يعقبه ترديد جماعى للمقاطع اللحنية الرئيسية .

* آجوج: تسمية يطلقها عازفو آلة الطنبورة القدامى في منطقة أسوان على الوتر الأول المشدود على آلة الطنبورة، وهو أحد الأوتار صوتا .

* أرغول: آلة نفخ موسيقية مجهزة من قصب الغاب تتكون من قصبتين متساويتين في الأتساع، ملتصقتين ومتوازيتين إحداهما أطول من الأخرى وتسمى زنان ويمكن تزويدها بوصلات إضافية أما القصبة القصيرة فقد فتح على صدرها ستة ثقوب فى خط مستقيم وتعرف باسم البدال وفي مقدمة كل من القصبتين (الزنان والبدال) من أعلى ركبت ريشه مفردة من الغاب تحدثان الصوت إذا وضعهما العازف في فمه ونفخ .

* أرغولجى: عازف الأرغول وخاصة العازف الماهر وتستخدم كلمة أرغولجى بهذا المعنى فى دلتا مصر ولدى الموسيقيين الذين يعزفون على آلات النفخ الموسيقية المجهزة من قصب الغاب.

2 – الباء:

* بحر: مصطلح شائع الاستخدام لدى عازفي الربابة في صعيد مصر ويعنى طول مطلق الوتر في آلة الربابة ويحدد البحر بدءاً من موضع إرتكاز الوتر على القنطرة إلى موضع الربطة أعلى محيط عامود الربابة.

* بحه: خاصية توجد في بعض الأصوات البشرية وتأتي كحد بين عيب الصوت وجماله والبحة ليست معياراً لجمال الصوت البشري ولكنها خاصية توجد فى بعض الأصوات الجميلة فتزيدها جمالاً.

* برمة: اسم شائع فى واحة سيوة على رقصة محلية يؤديها الشباب فى الأعراس والسمر وأهم ما يميزها أنها تقوم على تكوين دائرة (حلقة) من مجموعة من الراقصين تتحرك اتجاه عقارب الساعة أثناء الدوران ينحنى كل راقص بجزعه إلى الأمام ويعيده إلى وضعه الطبيعي في حركات منتظمة مع تحريك اليدين إلى الأمام وإلى الخلف وتجرى رقصة البرمة على إيقاع سريع وشيق تصاحبه إحدى الأغنيات المحلية.

* بوق (1): هو الجزء الأسطواني المتسع الذى ينتهى عليه أنبوب المزمار .

* بوق (2): هو القمع المعدنى المثبت فى الطرف السفلى لآلة الطورماى (التورماى) وتسمى آلة المقرونة أحياناً وهذا البوق ينفخ فيه العازف .

3 – التاء:

* تانى: مصطلح ذائع لدى المنشدين الدينيين ومغني الموال في دلتا مصر ويستخدمه المغنى لتنبيه العازفين برغبته في إعادة (اللزمة) الموسيقية أو إعادة المقطع الغنائى بأكمله.

* تبريزة: هى الزفة التى تقام للحجاج فى الليلة التى تسبق يوم السفر إلى الحج وفيها يستقبل الحاج مودعيه وينشد المنشدون الأغانى المرتبطة بمناسبة الحج ولا تزال التبريزة تعرف بهذا المعنى فى صعيد مصر.

* ترتيل: تلاوة النصوص الدينية بقليل من التنغيم مع الميل بالأداء إلى إكساب التلاوة بعض صفات الوزن الإيقاعي ولا يستخدم مع الترتيل أية أدوات أو آلات موسيقية وخاصة فى ترتيل القرآن الكريم .

* ترومبيتا: هو الطبل المعروف فى دلتا مصر باسم (النقرزان) ويوجد بإطار من النحاس أو الصاج بقطر 35 سم تقريباً وفيد يُشد الرفان الجلديان بواسطة سدادات معدنية ويُضرب على رق الترومبيتا بزوج من العصي المبروم المجهزين من الزان وينتشر استخدام الترومبيتا فى فرق الموسيقا النحاسية (فرقة حسب الله) المشهورة وجوقة القراقوز وأرجع البعض أسمها إلى الأصل ترمبوتو Terremboto.



الحرف الشعبية فى مثلث حلايب

تأليف / مجموعة من الباحثين

الناشر / أطلس المأثورات الشعبية

بالهيئة العامة لقصور الثقافة المصرية

تاريخ النشر / شهر يونيو 2013م

حلايب جزء عزيز على جمهورية مصر العربية يقوم أغلب سكانه برعي الحيوانات وقدم لنا الباحثون رصدا لحرفة الرعي فى هذا المكان المتميز عن طريق التعريف بطبيعتها والعاملين بها وتقاليدهم والحيوانات التى يتم رعيها والنباتات والأعشاب التى يهتم الراعي بأن تكون ضمن كلأ ماشيته.

ورصد الكتاب مهارتين من أكثر المهارات الموجودة بهذه المنطقة ويرتبطان أرتباطاً وثيقا بها وهما الوسم وقص الأثر بما يحملان من خبرة حياتية ثرية ونادرة الوجود فى أماكن أخرى وقدم لكتاب «الحرف الشعبية فى مثلث حلايب»[12] الأستاذ / هشام عبد العزيز المدير العام لسلسلة أطلس المأثورات الشعبية.

الفصل الأول تناول السمات الجغرافية لمنطقة حلايب حيث يسمى الثلاث مناطق (حلايب وشلاتين وأبو رماد) المثلث وتقدر مساحة المثلث بحوالي (18000كم2) بكثافة سكانية أقل من فرد / 2كم، والمساحة المنزرعة فيه 82 فدان ويوجد عدة أخوار فى مثلث حلايب منها خور القلاوه، وخور حلايب، وخور الصومعة، وخور شاب الشلاتين، وخور أبو مدفع، وخور أبو حطب، وخور الجرفات.

الفصل الثاني خصه الباحثون عن سكان مثلث حلايب وشملت قبائل البجاه التى تشمل العبابده والبشارية.

أما الفصل الثالث عن حرفة الرعي وتكثر النباتات فى المنطقة لتساقط الأمطار الغزيرة ابتداء من أواخر شهر أكتوبر حتى شهر فبراير وتخضر الأشجار وتنبت الأرض الكلأ.

1 – وأهم النباتات التي تظهر بعد موسم الأمطار:

البسلاء، العمايين، الحماض، العتر، الفجاعايه، وتكثر أشجار الأراك الذى يستخرج منه السواك وأشجار الهيجليج.

2 – أنواع الأبل:

هناك سلالات كثيرة من الأبل تختلف وتتباين بإختلاف مواطنها الأصلية من جهة اللون فمنها الأبيض ويطلق عليها الجمال الحرة أو مولده ومنها الأحمر ويطلق عليها الجمال البدوية وأهم أنواع الأبل:

- الأتمن: جمل بشارى طيب يتواجد فى وادى أرادو ويتحمل الجوع والعطش.

* هيبت : جمل هيبت يعرف من وقفته وهو متوسط الحجم وهادئ.
* عريرى : جمل لا يتحمل الجوع ولا العطش.
* أبل الرشايده : تأتي من دارفور بالسودان ومنها البناقير والعناق والكلايواب وهو جمل سريع جداً حتى أنهم يطلقون عليه الأكسبريس تشبيها بسرعة القطار.

3 - مهارات مرتبطة بالرعي

* الوسم: تجري العادة لدى القبائل البدوية بأن تتخذ كل قبيلة علامة معينة تسم بها حيواناتها وبخاصة الأبل والهدف من ذلك هو سهولة التعرف على الأبل المملوكة للقبيلة فى حالة اختلاطها بعضها مع بعض فى المراعي.
* أهمية الوسم: وسيلة متعارف عليها التمييز ما تملكه كل قبيلة عن غيرها.
* تقوم بوظيفة اجتماعية حيث يتخذ شعاراً للقبيلة ودليلاً على وحدة النسب والقرابة فأفراد القبيلة أو العشيرة الواحدة يمكنهم التعرف على بعضهم فى دروب الصحراء من خلال هذه الوسوم دون معرفة سابقة.
* تقوم عملية الوسم بوظيفة قانونية حيث جرت أعرافهم على اعتباره وسيلة من وسائل إثبات الملكية فهو يعرفهم على السارقين والمهربين.
* ويتم الوسم فى أحد الفخدين أو على الرقبة ويفضل أفخاذ الأبل لأنه موقع صلب قليل الألم.

4 - قص الأثر :

هو التعرف على صفات البشر أو الحيوانات من الأثر الذى تركته على الرمال وقد برع البدو براعة تامة فى هذا الفن لدرجة أذهلت كل من اتصل بهم عن قرب استطاع أن يتعرف على مدى مهارتهم فى هذا المجال ، وقد ذُكر فى ذلك المجال ما يُعد من المستحيلات مثل قدرتهم على تميز قدم الرجل عن قدم المرأة والبكر، عن الثيب، والشيخ والشاب، والأعمى والبصير، وتفرد العرب بشكل عام والبدو بشكل خاص بهذا العلم دون غيرهم من الأمم ، وقد حظيت مهارة قص الأثر[13] باهتمام المؤرخين مثل ما أورده المسعودي فى كتابه «مروج الذهب» حيث يقول «والقيافة لبنى مدلج وأحياء مربن نزارين معد ، كما كان من فعل بني نزار الأربعة فى مسيرهم نحو الأفعى الجرهمى ووصفهم للجمل الشارد حين قال أحدهم أنه أعور وقال آخر أنه أزور وهكذا وصفوه دون أن يروه وهكذا كان أهل القيافة»[14] .

قصاص الأثر

تتوفر في القائم بمزاولة قص الأثر بعض المهارات والإمكانات الشخصية التي تؤهله للقيام بمهمته فهو يعتمد على الفطنة ودقة الملاحظة والذكاء الفطري والموهبة المكتسبة والخبرة والمتابعة المستمرة التي تبدأ منذ الصغر وحدس لا يخطئ، وقصاصو الأثر يحتلون مكانة عالية في البادية لما يقدمونه من دور كبير فى استقرار المجتمع البدوى من خلال الكشف عن أي عمل تخريبى قد يلطخ فاعلة سمعه العشيرة .

وختم الباحثون مؤلفهم القيم بالفصل الرابع والأخير وأعقبوه بملحق من الصور لبعض النباتات والحيوانات الموجودة بالمنطقة .

المظاهر الثقافية لاحتفالية الزواج بالفيوم

تأليف / أحمد فاروق السيد عثمان

الناشر / سلسلة أطلس المأثورات الشعبية

بالهيئة العامة لقصور الثقافة المصرية

سنة النشر / يوليو 2013

ينطوي موضوع الزواج على العديد من المظاهر المرتبطة بالعادات والتقاليد والمعتقدات وما يمارس به من طقوس تعرف بالملامح الثقافية للمجتمع الموجودة فيه، والوقوف على المادة الفولكلورية الخاصة بعادات الزواج في الفيوم كان هدف بحث الأستاذ أحمد فاروق السيد، مقدما لنا أطروحته التى نال عنها درجة الماجستير بعنوان (المظاهر الثقافية لاحتفالية الزواج بالفيوم)[15] وذلك فى (152 صفحة) من القطع المتوسط وذلك فى ثلاثة فصول الأول شمل مجتمع الدراسة والفصل الثانى خصصه للعادات والتقاليد الخاصة



بالـزواج فى الفيـوم فهنـاك أشـكال متعـددة للـزواج فى مجتمع الدراسـة منها.

- زواج أبناء العمومة .
- الـزواج التبـادلي فعندمـا يـتزوج رجـل مـن عائلة غير عائلتـه يـزوج أخته لأحـد أقـارب زوجته.
- زواج أبنـاء الخئولـه ففي حالة عـدم وجود ابنـة العم المناسـبة يمكن للشـاب أن يرتبط بابنـة خاله .

الـزواج مـن غير الأقـارب حيث شـهدت السـنوات الأخـيرة زواج أبنـاء القبيلة مـن قبائل أخرى والسـبب فى ذلك :

- انتشار التعليم
- الاستقلال المالى للشباب
- الهجرة والسفر للخارج
- انتشـار وسـائل الاتصـال الجماهـيرى - إذاعـة - تليفزيـون - فضائيـات.

وهنـاك نصـوص إبداعيـة كثـيرة تعتبر مـن الفنون القوليـة المرتبطة بعـادات الـزواج فى الفيـوم منها :

قالو حبيبك عى[16]

قلت هاتوه عندى

يامقعدو ريش نعام

يامسندو قلبى

لمو حمام البلد

والسمن من عندى

علشان يقولو

دخل عيان طلع جندى[17].

وأغنية أخرى من أغانى الزواج :

قولوا معانا مبروك

قولوا معانا مبروك

هنو عريس الليلة

إحنا جينا نحيوك

خيال وحاذق كحيلة

قولوا معانا مبروك

هنو العريس الليلة

أحنا جينا نحيوك

وأغنية أخرى تقول :

يا قمر

يا قمر يادى العروسة

هيا هلال يا أهل العريس

يا قمر يا أهل العروسة

يا هلال يا أهل العريس

شوفو العروسة لابسالها بدلة

والعريس لابس له جبه

أشهدوا يا أهل المحبة

على العروسة ويا العريس

وبعد الفصل الثانى الخـاص بعادات الـزواج وتقاليده بمحافظـة الفيــوم قــدم الأســتاذ أحمــد فــاروق ملاحق الدراســة وهى عبارة عن الأغاني الشـعبية الخاصة بالحنة ومراســم الزواج وكذلك ملحق عن الأمثال الشــعبية التي تقال حــول الــزواج والخطوبة وختــم كتابه بذلك.

العلاج بالحجامة والكى

دراسة ميدانية فى بعض مجتمعات

محافظة الإسماعيلية

تأليف / سامح محمد شوقى صالح

الناشر / أطلس المأثورات الشعبية

بالهيئة العامة لقصور الثقافة المصرية

سنة النشر / شهر يونيه 2013

تحفــل الممارســات العلاجية الشــعبية علــى العديد مــن الممارســات الــتي تمثــل جــزءاً عزيــزاً مــن ثقافــة المصريين وتعتــبر الحجامــة والكي إحدى طــرق العلاج الــتي يلجــأ إليهــا الأفــراد لمــداواة مرضاهــم وهاتيــان الطريقتيــان مــن طــرق العلاج همــا جزء مــن المعارف الشــعبية. ومــازال كثــير مــن أفــراد المجتمــع المصرى يتعاملــون مع هــذا النوع مــن العلاج حــتى الآن لمواجهة مشــاكلهم الصحية وقــدم لنا الأســتاذ (ســامح محمد شــوقى صالــح) كتابــه (العــلاج بالحجامــة والكي)[18] فى (254 صفحــة) مــن القطع المتوســط متنــاولاً عبر فصولــه الأربعة، تعريــف الحجامة وتاريخهــا وعلاقتها بالمعتقــدات الشــعبية في الفصــل الأول، ثــم العــلاج بالحجامــة فى الفصــل الثــاني، والفصل الثالــث العلاج بالكــى، ثم ختم كتابــه القيم بالفصل الرابــع والأخير عن العوامل المؤثــرة فى العلاج تــلاه بقائمة المراجــع العربية والأجنبيــة التى اســتعان بها فى دراســته.

1 - الحجامة:

يشــير التراث النظري حــول الحجامة مــن مصادرها التاريخيــة أن القدمــاء المصريــين هم أول من اســتعملوا العــلاج الطــبي بالحجامــة وتؤكــد ذلــك برديــة أيبرس Eberes الشــهيرة وتوجــد رســوم للعــلاج بالحجامة في معبــد كــوم أمبو بأســوان جنــوب القاهرة.

أهم القواعد التى يجب أن يلتزم بها الحجامون:

- لا يحجــم المريــض وهــو واقــف أو على كــرسي ليس له جوانــب لكى يحمى المريض من الســقوط على الأرض لأنه قد يغــمى عليه وقــت الحجامة.
- لا يحجــم الجلــد الذى يحتــوى علــى دمامــل وأمراض جلديــة معديــة أو إلتهــاب جلدي.
- لا يحجم الموضع الذى لا يكون فيه عضلات مرنة.
- لا يحجــم الموضــع الــذى تكثرفيــه الأوردة والشــرايين البارزة مثــل ظهر اليديــن والقدمين مع الأشــخاص ضعيفــى البنية.
- لا تحجــم المرأة الحامل فى أســفل البطن وعلــى الثديين ومنطقة الصــدر خصوصــاً فى الأشــهر الثلاثة الأولى ويمكــن اســتخدامها للحائض بجرعــة صغيرة.
- ينبغــى أن تكون الحجامــة دائما مزدوجة قــدر الإمكان كلا القدمين وكلا اليدين وعلــى جانبي العمود الفقري حســب الحالة من الأمام والخلــف فى بعض الحالات.
- تجنــب الحجامة في الأيام الشــديدة البرودة.
- تجنــب الحجامــة للإنســان المصــاب بالرشــح أو البرد ودرجــة حرارتــه عالية.
- تجنب الحجامة على أربطة المفاصل الممزقة.
- تجنــب الحجامــة علــى الركبة المصابــة بالمــاء ولتكن الحجامــة بجوارهــا وكذلك الــدوالى.



- تجنـب الحجامـة بعد الأكل مباشـرة ولكـن على الأقل ساعتين .
- تجنـب الحجامـة بأكـثر مـن كأس واحـد ولمـن يعاني مـن إنخفاض ضغـط الـدم وعـدم الحجامـة على الفقرات القطنية لأنها تتسـبب في انخفاض ضغط الدم بسـرعة .
- تجنـب الحجامـة لمن بـدأ في الغسـيل الكلـوي وتجنب الحجامـة لمريض السـكر بشـتى أنواع ولا تسـتخدم مع الشـخص المصـاب بأنيميـا حادة .
- تجنـب الحجامـة للمريـض بـأورام خبيثـة في المراحل الأخـيرة منها .
- تجنب الحجامة لمن تبرع بالدم إلا بعد يومين أو ثلاثة .
- تجنب الحجامة لكبار السـن والأطفال دون سن البلوغ إلا أن يكون الشفط قليلاً .
- لا تسـتخدم طرق الحجامة للمريض المصاب بالحروق والجروح كذلك المصـاب بالزائدة الدودية .
- لا تسـتخدم طرق الحجامة للمريض بمشاكل عضوية في القلـب مثـل أمـراض الصمامـات وذلـك لتغيير الحجامـة لدرجة تدفـق الدم .
- لا تسـتخدم الحجامـة لمريـض الأوعيـة الدمويـة مثـل التخـثرات .
- عـدم إجـراء الحجامة فـوق العظـام مباشـرة أو عروق الـدم الكبيرة .

2 - الـكـي:

أمـا الكي فهـو إحـراق الجلـد بحديـدة والكيـة هـى موضـع الكـي وقـد عـرف الكـي كممارسـة علاجيـة مـن قديـم الزمـان وقـد اسـتخدمه الإغريـق علـى نطـاق واسـع طبيـاً لتطبيـق نظريتهـم في الأخـلاط والأمزجـة وجـاء العـرب فطـوروا أدواتـه، والكـى مـن الأسـاليب العلاجيـة الـتي لا غـنى عنهـا في الطـب الحديـث في كافـة التخصصـات الجراحيـة وإن كانـت تسـتخدم الآت معقـدة لتحقيـق ذلـك[19] واسـتخدم الكـي عنـد البـدو لعـلاج أوجـاع المفاصـل المزمـن وبعـد البـتر كانـوا يسـتخدمون الكـى لأن النـار تقـاوم عوامـل الفسـاد .

أدوات الكي الشعبي وكيفية أجزائه ؟

أدوات العـلاج بالكـى يصنعها المعالج بنفسـه وهى عبـارة عن:

- مسـمار من الحديد بمقاسـات مختلفة ويوضع عازل في نهايتـه ليعزلـه عـن الحـرارة بتركيـب قطعة من الخشـب في نهايـة المسـمار ويكـون المسـمار بطول 50 سـم تقريباً .
- يوضع على النار حتى يحمر لونه .

* يوضع المسمار الساخن للاحمرار على الجلد مع ضغطة خفيفة على الجلد لمدة ثانية واحدة .
* يمكن وضع مرهم حروق على موضع الكي أو زيت خروع .

والممارسات العلاجية الشعبية تحفل بالعديد من الممارسات وهى جزء لا يتجزأ من الثقافة الشعبية التي لن تنتهي أبداً .

الهوامش

1 - د / احمد أبو زيد - فنون الفرجة الشعبية - مجلة غير دورية صادرة عن المركز القومي للمسرح والموسيقى - العدد الأول - صـ8 - القاهرة 2002 م .
2 - امانى الجندى - فنون الفرجة الشعبية وثقافة الطفل - سلسلة الدراسات الشعبية - الهيئة العامة لقصور الثقافة المصرية - القاهرة يوليو 2013م .
3 - على الراعى - فنون الفرجة الشعبية - مجلة الهلال - إصدار دار الهلال - صـ82 - عدد (248) - القاهرة 1971م .
4 - إبراهيم حماده - خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال - المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والطباعة والنشر - الطبعة الولى - صـ8 - ب . ت .
5 - امانى الجندى - فنون الفرجة الشعبية وثقافة الطفل-سلسلة الدراسات الشعبية-مرجع سابق.
6 - د / إبراهيم عبد الحافظ - دراسات فى الأدب الشعبى - سلسلة الدراسات الشعبية - الهيئة العامة لقصور الثقافة المصرية - عدد (156) - القاهرة يوليو 2013م
7 - د / إبراهيم عبد الحافظ - دراسات فى الأدب الشعبى - صـ153 - مرجع سابق .
8 - المقصود بمثل (الطهاية تكفى الفرح بوزة) : أن السيدة المتمرسة فى الطهى تستطيع بمهارتها أن تقوم بتوفير الطعام اللازم للأشخاص الموجودون بالفرح من وزه واحدة لديها.
9 - المقصود بمثل (الخباز شريك المحتسب) : المحتسب هنا هو شخص كان يقوم بجمع الجباية من الناس (الضرائب) لذلك وصف الخبار لأهمية مهنته بأنه شريك المحتسب نفسه .
10 - إبراهيم أحمد شعلان - موسوعة الأمثال الشعبية المصرية - دار الأفاق العربية - الطبعة الأولى - صـ15 - الجزء الرابع - القاهرة 1999م
11 - د / محمد عمران - قاموس مصطلحات الموسيقى الشعبية المصرية - سلسلة الدراسات الشعبية - إصدار الهيئة العامة لقصور الثقافة المصرية - عدد (155) - القاهرة يوليو 2013م .
12 - مجموعة باحثين - الحرف الشعبية فى مثلث حلايب - إصدار أطلس المأثورات الشعبية بالهيئة العامة لقصور الثقافة المصرية - القاهرة يوليو 2013م .
13 - جاء فى لسان العرب لابن منظور : الأثر بقية الشئ والجمع آثار وأثور وخرجت فى أثره ، والأثر سمة فى باطن خف البعير يقتفى بها أثره .
14 - على بن حسين المسعودى - مروج الذهب ومعادن الجوهر - تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد - المكتبة العصرية - بيروت - لبنان 1997م
15 - أحمد فاروق السيد عثمان - المظاهر الثقافية لاحتفالية الزواج بالفيوم - إصدار أطلس المأثورات الشعبية بالهيئة العامة لقصور الثقافة المصرية - القاهرة يوليو 2013م .
16 - عيى : كلمة عامية مصرية بمعنى حبيبى أصابه المرض .
17 - تم الجمع من قرية المحمودية - مركز أطسا بمحافظة الفيوم تاريخ الجمع 17/10/2009 بواسطة الأخيارى على الشيمى - الجامع أحمد فاروق
18 - سامح محمد شوقى صالح - العلاج بالحجامة والكى - دراسة ميدانية فى بعض مجتمعات محافظة الإسماعيلية - إصدار أطلس المأثورات الشعبية بالهيئة العامة لقصور الثقافة المصرية - القاهرة يونيه 2013م .
19 - أبو القاسم خلف بن عباس الزهاوى - التصريف عن من عجز عن التأليف - جزء أول - طبعة مصورة ن مطبعة بولاق - ب . ت .

الصور

* الصور من الكاتب.